

FACULTÉ DE DROIT DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

Les Droits d'Auteur et le Film Sonore

dans la

Législation Française

THÈSE POUR LE DOCTORAT

Présentée et soutenue le jeudi 27 novembre 1930, à 14 heures

PAR

André FALCO

Président : M. WAHL, professeur

*Suffragants : { MM. CAPITANT, professeur
HÉMARD, professeur*

PARIS

JOUE & C^{ie}, ÉDITEURS

15, RUE RACINE, 15

1930

THÈSE
POUR
LE DOCTORAT



Digitized by the Internet Archive
in 2026

FACULTÉ DE DROIT DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

Les Droits d'Auteur et le Film Sonore

dans la

Législation Française

THÈSE POUR LE DOCTORAT

Présentée et soutenue le jeudi 27 novembre 1930, à 14 heures

PAR

André FALCO

Président : M. WAHL, professeur

*Suffragants : { MM. CAPITANT, professeur
HÉMARD, professeur*

PARIS

JOUVE & C^{ie}, ÉDITEURS

18, RUE RACINE, 12

1930



La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les thèses ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.

Les Droits d'Auteur et le Film Sonore

dans la

Législation Française

CHAPITRE PREMIER

GÉNÉRALITÉS SUR LES DROITS D'AUTEUR

- 1. Définition et énoncé.
- § 2. Aperçu historique.
- § 3. Lois, décrets, conventions internationales.
- § 4. Sociétés de perception, confédérations, associations.

§ 1. — Définition et énoncé.

Diverses définitions ont été données. Elles se rattachent toutes à deux doctrines antagonistes, l'une qui voit dans le droit d'auteur une propriété, l'autre qui lui refuse ce caractère pour le considérer comme un monopole d'exploitation, limité dans le temps.

La première formule, aujourd'hui abandonnée, est cristallisée par la phrase d'Alphonse Karr : « Dites que la propriété littéraire est une propriété, puis

taisez-vous ; laissez faire le droit commun (1). » Cette thèse, qui contient en elle l'idée de perpétuité du droit, a été réfutée par la majorité des auteurs. Darras s'y oppose en termes saisissants : « La pensée une fois émise pénètre dans tous les esprits ; c'est le jour qui entre dans vos yeux, c'est le son qui frappe vos oreilles ; nulle puissance ne peut faire que ce qui est rendu public continu d'être privé. » (2) A l'origine, toutefois, la loi et la doctrine avaient adopté cette idée fausse de propriété littéraire qui fait encore partie du vocabulaire usuel. Le titre du décret de 1793 mentionne expressément le mot (3), et certains juristes n'hésitent pas à ranger le droit de l'auteur parmi les droits mobiliers et réels (4). Hérésie qu'il est à peine besoin de souligner ! S'il est un droit personnel, c'est celui-là ! Les ouvrages récents se rallient tous à la formule de la Cour de cassation, qui a décidé :

« Que les droits d'auteur et le monopole qu'ils confèrent sont désignés à tort, soit dans le langage usuel soit dans le langage juridique sous le nom de propriété.

« Que loin de constituer une propriété comme celle

1. Alphonse Karr, *Les Guêpes*, année 1841, cité par Sbriglia : *L'exploitation des œuvres musicales par les instruments de musique mécanique*, p. 1.

2. Darras, *op. cit.*, p. 38, cité par Sbriglia, p. 1.

3. « Décret relatif au droit de *propriété* des auteurs d'écrits en tout genre, des compositeurs de musique, de chant, et des dessinateurs. »

4. Montagnon, *Les droits d'auteur*. Thèse Lyon, 1883.

que le Code civil a définie et organisée pour les biens meubles et immeubles, ils donnent seulement à ceux qui en sont investis le privilège exclusif d'une exploitation temporaire (1). »

Marchais donne de cet arrêt le commentaire suivant : « On a donc proposé de substituer à la notion de propriété, incompatible avec le caractère non appropriable d'une conception artistique, celle d'un monopole exclusif d'exploitation qui assure avec autant d'efficacité à l'artiste le prix de son travail et la récompense de son effort, sans prêter à la même critique ni donner lieu aux mêmes confusions (2). »

Dans le même sens nous pouvons citer Meignen et Dumoret (3), Renouard (4), Vilbois (5). Enfin l'Institut International de Coopération Intellectuelle, dans sa brochure intitulée : *La Protection Internationale du droit d'auteur* déclare : « Ce droit est un droit spécial à ranger dans les droits intellectuels, différent du droit de propriété, notamment en ce qu'il est limité dans le temps et parfois inaliénable » (6). La définition de la Cour de cassation nous paraît très juste en ce qui concerne les droits pécuniaires de l'au-

1. Cass. req., 25 juillet 1887. Dall. 1888.1.12.

2. Marchais, *Du cinématographe dans ses rapports avec le droit d'auteur*, p. 5.

3. Meignen et Dumoret, *Code du Cinéma*.

4. Renouard, *Traité des droits d'auteur*, I, 219 et suiv.

5. Vilbois, *Du domaine public payant*.

6. *La Protection Internationale du droit d'auteur*, p. 10 et 11.

teur. Elle a l'inconvénient de ne faire aucune allusion aux droits moraux et au droit de suite.

L'Institut International de Coopération Intellectuelle ne commet pas la même omission. L'expression : « parfois inaliénable » vise ces derniers.

Citons en ce qui concerne les droits moraux le texte de ce même Institut : « L'œuvre d'art doit être respectée. Entendons par là que nul après l'auteur.... ne peut en dénaturer le caractère (1). » Formule intéressante, mais incomplète ! Elle laisse de côté le droit moral « positif » qui comporte la faculté pour l'auteur de modifier son œuvre lorsque ses idées ont évolué.

De tout ce qui précède il résulte qu'il est presque impossible de donner une définition d'ensemble du droit d'auteur, car il n'y a pas « un », mais « des » droits d'auteur.

Quels sont-ils ?

Une liste détaillée en est fournie par le bill de M. Vestal (2) répétant une proposition du 9 janvier 1928 tendant à un remaniement de la loi américaine. L'auteur, dit-il dans l'article 1, possède le droit exclusif de « copier, imprimer, réimprimer, publier, produire, reproduire, exécuter, interpréter, exposer son œuvre,

1. *La Protection Internationale du droit d'auteur*, p. 18, n° 19.

2. *La coopération intellectuelle*, 2^e année, n° 18, du 15 juin 1930, p. 313, 314.

de la transmettre dans quelque forme et par quelque moyen que ce soit, de la transformer indépendamment de ses diverses formes dans une autre forme, de la vendre ou d'en disposer autrement.

« Ce droit exclusif comprend en outre les droits de:

a) Traduire l'œuvre dans une autre langue ou dialecte, ou d'en faire une autre version ;

b) D'exécuter, copier et vendre tout disque phonographique ou tout rouleau perforé, d'appliquer toute autre invention au moyen de laquelle l'œuvre peut être mécaniquement reproduite en entier ou en partie ;

c) De transformer en une œuvre dramatique ou cinématographique une œuvre qui n'est pas une œuvre dramatique, ou de transformer une œuvre cinématographique en une œuvre non dramatique ou en une œuvre dramatique exprimée en paroles ou en actions, ou en un roman, ou en une œuvre cinématographique, si c'est une œuvre dramatique exprimée en paroles ou en action ;

d) D'arranger ou d'adapter l'œuvre, si c'est une œuvre musicale ;

e) De compléter, de terminer l'œuvre, et de lui donner sa forme définitive ;

f) De présenter ou d'autoriser à présenter ladite œuvre en public sous la forme d'une lecture, d'un sermon ou d'un discours ;

g) De communiquer l'œuvre au public par radio-

phonie, par téléphone, ou télégraphe ou par toute autre méthode ou tout autre moyen de transmission, de sons, de paroles, d'images ou de tableaux ;

h) D'exécuter, de représenter ou de faire voir l'œuvre publiquement, en entier ou en partie, si c'est une œuvre dramatique ou dramatico-musicale, de quelque manière ou par quelque moyen que ce soit, et si c'est une œuvre non publiée, de vendre le manuscrit ou le disque (phonographique) de l'œuvre ou d'en disposer d'une autre manière, de faire soi-même ou d'assurer l'exécution d'une transcription, d'un rouleau ou d'un disque de son œuvre en entier ou en partie, ou tout autre combinaison au moyen de laquelle l'œuvre pourrait être communiquée, soumise au public, exécutée, représentée, présentée ou reproduite d'une manière ou selon une méthode quelconque, ainsi que la communiquer, faire voir, exécuter, représenter, présenter ou reproduire de quelque manière et selon quelque moyen ou méthode que ce soit ;

i) D'exécuter son œuvre publiquement, si c'est une composition musicale, de faire un arrangement ou une mise en musique de l'œuvre ou de sa mélodie par tout système de notation ou tout enregistrement par lesquels l'idée de l'auteur peut être enregistrée de manière qu'elle puisse être lue ou reproduite. »

Le moins qu'il y ait à dire de la proposition de M. Vestal c'est qu'elle est copieuse ! Elle l'est trop ! Dans une matière aussi mouvante il est préférable

de s'en tenir à des principes généraux laissant à la sagesse des juges le soin de solutionner les cas difficiles.

A vouloir tout prévoir on risque d'oublier certains aspects du problème, et la loi prend de suite une allure limitative. Nous faisons nôtre au contraire l'axiome de l'Institut International de Coopération Intellectuelle (1) :

« Tout cas douteux — et il s'en présentera toujours, quelque perfection qu'on atteigne dans les textes — devra s'interpréter en faveur du droit d'auteur ». — A notre avis il y a lieu de distinguer :

1^o Les droits pécuniaires ;

2^o Les droits moraux.

Les droits pécuniaires seraient :

Droits d'édition et similaires : édition, traduction, reproduction, édition spéciale improprement appelée musico-mécanique, par disques, films, bandes perforées, etc...

Droits de représentation et similaires : représentation, exécution, projection, etc...

Droits de diffusion (T. S. F., télévision) ;

Droit de suite, existant déjà au profit des auteurs d'œuvres plastiques, et consistant en un pourcentage sur le produit des ventes publiques (2).

1. *La Protection Internationale du Droit d'auteur*, p. 10, § 3.

2. Il est question de créer un droit de suite sur les manuscrits et premières éditions au profit des écrivains. L'Institut Interna-

Les droits moraux se diviseraient en :

Droits négatifs (respect de l'intégralité de l'œuvre par les tiers).

Droits positifs appelés dans certains cas droit au repentir permettant à l'auteur de modifier ou supprimer son œuvre quand elle ne correspond plus à sa pensée.

§ 2. — Aperçu historique.

Tous ces droits de l'auteur qui nous paraissent naturels, mirent fort longtemps à être reconnus.

tionnal de coopération intellectuelle a fait la proposition suivante à la conférence de Rome (1928) :

« L'auteur d'une œuvre d'art plastique, ces mots étant entendus au sens large (*on pourrait y assimiler les manuscrits*), possède, *nonobstant toute convention contraire*, le droit de participer dans une mesure qui est réglée par la loi aux prix atteints par son œuvre dans les ventes publiques. »

(Voir à ce sujet : *La protection internationale du droit d'auteur*, p. 24, article 34. Travaux préparatoires à la Conférence de Rome.)

Plus récemment le XXXVII^e Congrès de l'association littéraire et artistique internationale, Le Caire, 23-28 décembre 1929, a arrêté le texte d'une résolution ainsi conçue : « En ce qui concerne les œuvres d'art originales et les manuscrits originaux des écrivains et compositeurs, la protection accordée par la convention comporte également pour l'auteur de l'œuvre et ses héritiers un droit *inaliénable* à être intéressés aux opérations publiques de vente dont ladite œuvre est l'objet après la première cession à laquelle elle a donné lieu de la part de l'auteur » (*La Coopération intellectuelle*, 2^e année, n^o 16 du 15 avril 1930, p. 188).

Le congrès international des artistes, Paris, 1912, l'Association littéraire et artistique internationale, Paris, 1925, le Congrès littéraire et artistique international de Varsovie, 1926, avaient déjà formulé des vœux semblables.

L'antiquité les ignore. La découverte de l'imprimerie qui permit une grande diffusion de la pensée, devait poser le problème. Il fut résolu longtemps après. Les libraires et imprimeurs, continuellement victimes de contrefaçons de la part de leurs collègues, demandèrent aux pouvoirs publics de les protéger. En l'année 1516 certains libraires obtinrent le « privilège » d'être seuls à imprimer un ouvrage déterminé. Le « monopole d'exploitation, était né, au profit de l'éditeur.

Avec les édits royaux de 1547, la déclaration de Mantes du 10 septembre 1563 et l'ordonnance de Moulins de 1566, ce privilège se mua en une mesure de surveillance policière. Plus tard un édit de Louis XIII décida qu'un privilège était nécessaire pour imprimer les modernes. Le règlement du 27 février 1723 sur la librairie et l'imprimerie « dégagea la notion du droit de l'auteur » (1). Louis d'Héricourt, avocat des libraires de Paris, soutint un procès contre les libraires de province et déclara que « le souverain lui-même en conséquence de ses propres lois se trouve dans une heureuse impuissance d'ôter les privilèges qu'il a accordés à un libraire propriétaire d'un manuscrit, pour en gratifier un autre qui n'y a aucun droit » (2). Le

1. Sbriglia, *De l'exploitation des œuvres musicales par les instruments de musique mécanique*, p. 12 et suiv.

2. Cité par Sbriglia, p. 12 et suiv.

xviii^e siècle marqua un léger recul dans cette évolution. Le règlement de 1777 autorisa l'auteur à éditer personnellement, consacra ce droit au profit de ses héritiers, mais ne lui permit de rétrocéder son privilège à un libraire qu'avec cette réserve qu'il serait de ce fait réduit à la durée de sa vie. Cette protection aléatoire eut pour corollaire l'avi-lissement des prix d'achat de la part des éditeurs. Des campagnes de protestation fusèrent. Linguet, Cochet, Voltaire, Diderot, l'Académie elle-même élevèrent la voix. Le 30 juillet 1778 un nouvel arrêt du conseil conféra à l'auteur, sur la proposition du Garde des Sceaux M. de Miromesnil, une véritable propriété littéraire avec tous ses avantages. La Révolution qui détestait les « privilèges », sup-prima d'abord les garanties accordées aux auteurs, puis les rétablit. A elle revient le mérite d'avoir promulgué les lois qui forment encore aujourd'hui la charte du droit d'auteur.

§ 3. — Lois, décrets, conventions internationales.

Le droit de représentation fut réglementé le pre-mier, en 1791. C'était nécessaire, pour mettre un terme à l'exploitation des auteurs par les comé-diens. Il était d'usage de rémunérer les premiers par un pourcentage sur les recettes de la pièce.

Mais lorsque pendant trois soirs de suite la recette tombait au-dessous d'un certain niveau « dans les règles », disait-on, l'œuvre appartenait aux comédiens. Ceux-ci s'arrangeaient toujours de manière à ce qu'il en fût ainsi. Le dialogue de Beaumarchais avec les Comédiens Français est resté célèbre : « Un des premiers acteurs me dit : « Si vous me donnez votre pièce, monsieur, au moins dites-nous combien de fois vous désirez qu'on la joue à votre profit, après quoi elle nous appartiendra. Beaucoup de messieurs les auteurs font cet arrangement avec nous ». — « Ce sont des auteurs inimitables ». — Ils s'en trouvent très bien, Monsieur, car s'ils ne partagent plus le produit de leur ouvrage, au moins ont-ils le plaisir de le voir représenter plus souvent : la comédie répond toujours aux procédés qu'on a pour elle. Voulez-vous qu'on la joue à votre profit encore six fois, huit fois, même dix ? Parlez. » « Je trouvai la proposition si gaie que je répondis sur le même ton : « Puisque vous le permettez, je demande qu'on la joue à mon profit mille et une fois ». « Monsieur, vous êtes bien modeste. » « Modeste, Messieurs, comme vous êtes justes ! Quelle manie avez-vous donc d'hériter des gens qui ne sont pas morts ? » (1)

Le même Beaumarchais écrivait : « ... la gloire

1. Cité par Grente, *La protection légale des œuvres dramatiques*, p. 8.

est attrayante, mais on oublie que pour en jouir seulement une année, la nature nous condamne à dîner 365 fois... »

Le décret relatif aux spectacles (13-19 janvier 1791) mit fin à un état de choses idyllique... pour les entrepreneurs de spectacles.

L'article 3 stipule que : « Les ouvrages des auteurs vivants ne pourront être représentés sur aucun théâtre public dans toute l'étendue de la France sans le consentement formel et par écrit des auteurs sous peine de confiscation du produit total des représentations au profit des auteurs. »

Il fut complété six mois plus tard par un nouveau décret relatif aux spectacles (19 juillet-6 août 1791) dont voici l'article 2 :

« La convention entre les auteurs et les entrepreneurs de spectacles sera parfaitement libre, et les officiers municipaux ni aucun autre fonctionnaire public ne pourront taxer lesdits ouvrages ni modérer ou augmenter le prix convenu ; et la rétribution des auteurs convenue entre eux ou leurs ayants cause et les entrepreneurs de spectacles ne pourra être ni saisie ni arrêtée par les créanciers des entrepreneurs du spectacle. » Cette dernière phrase implique un véritable privilège au profit des auteurs.

Le droit d'édition fut réglementé par le décret relatif aux droits de propriété des auteurs d'écrits en tous genres, des compositeurs de musique, des

peintres et des dessinateurs (19-24 juillet 1793).

Article 1 : Les auteurs d'écrits en tout genre, les compositeurs de musique, les peintres et les dessinateurs qui feront graver des tableaux ou dessins jouiront durant leur vie entière du droit exclusif de vendre, faire vendre, distribuer leurs ouvrages dans le territoire de la République ou d'en céder la propriété en tout ou en partie.— Article 3 : Les officiers de paix seront tenus de faire confisquer à la réquisition et au profit des auteurs, compositeurs, tous les exemplaires des éditions imprimées ou gravées sans la permission formelle et par écrit des auteurs.

Le Code pénal organisa la répression de la contrefaçon et de la représentation illicite.

Article 425. — Toute édition d'écrits, de composition musicale, de dessin, de peinture ou de toute autre production, imprimée ou gravée en entier ou en partie au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs est une contrefaçon et toute contrefaçon est un délit.

Article 428. — Tout directeur, tout entrepreneur de spectacle, toute association d'artiste qui aura fait représenter sur son théâtre des ouvrages dramatiques au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs, sera puni d'une amende de 50 francs au moins, de 500 francs au plus et de la confiscation des recettes.

La loi du 14 juillet 1866 fixa à 50 ans après le décès de l'écrivain la durée de la jouissance impartie à la veuve ou aux héritiers.

La loi du 11 mars 1902 compléta celle de 1793, en y ajoutant les architectes, statuaires, sculpteurs, dessinateurs d'ornements.

La loi du 20 mai 1920 établit au profit des artistes le droit de suite perçu sur le produit des ventes aux enchères.

Tels sont les décrets et lois qui régissent encore aujourd'hui le droit d'auteur.

Les conventions internationales, dans la mesure où elles réagirent sur le droit interne, réglèrent les points sur lesquels les lois étaient restées muettes. Il y en a quatre, concernant principalement les Etats d'Europe : celles de Berne, Paris, Berlin et Rome. En réalité, c'est la Convention de Berne du 9 septembre 1886 qui fut révisée à Paris le 4 mai 1896, amendée et réunie en un seul acte à Berlin le 13 novembre 1908, et révisée à Rome en 1928. Il y eut quatre conférences chargées de mettre au point et de remanier une seule convention, dont le titre officiel est : Convention de Berne révisée pour la protection des œuvres littéraires et artistiques.

Un protocole additionnel fut également signé à Berne le 20 mars 1914. La Convention de Montevideo (11 janvier 1889) et celle de Buenos-Ayres (1910) révisée à la Havane en 1928 concernent sur-

tout les Etats américains. Plusieurs nations européennes y adhèrent cependant; ainsi que nous le verrons par la suite, ces traités établirent d'importants principes en matière de cinématographe.

Enfin la Société des Nations et l'Institut International de coopération intellectuelle qui en est l'émanation, rendirent les plus grands services à la cause des travailleurs de l'esprit.

§ 4. — Sociétés de perception, confédérations associations.

Les Sociétés de perception sont toutes des sociétés destinées à encaisser les droits, en qualité de mandataires de l'auteur. La plus célèbre, la Société des auteurs et compositeurs dramatiques fut fondée en 1829. Son objet est précisé dans l'article 4 de ses statuts dont le paragraphe 7 mentionne :

« 7^o la défense des intérêts matériels et moraux des auteurs et compositeurs dramatiques de toutes catégories ou de leurs ayants-droit. »

L'article 5 fixe à 12 % au minimum le taux des droits perçus, à Paris, dans les théâtres.

Cette perception est effectuée par les agents généraux de la Société.

L'article 33 interdit aux membres de faire représenter des ouvrages dans les établissements n'ayant pas d'accord avec la Société.

L'adhésion à celle-ci comporte l'engagement d'exécuter fidèlement les prescriptions du pacte social ainsi que la remise d'un pouvoir par lequel le nouveau membre délègue *tous ses droits* à l'agent général.

Les théâtres sont tous liés par traité avec la Société.

La clause capitale de ces contrats est la *clause forfaitaire*, qui stipule que le droit d'auteur est dû, même en cas de représentation d'ouvrages étrangers, ou émanant d'auteurs dissidents, ou tombés dans le domaine public.

Ainsi, d'une part l'écrivain, d'autre part le directeur de théâtre, sont littéralement ligotés, pour le plus grand bien de tous. Sans le pouvoir obligatoire de ses adhérents et la clause forfaitaire, la Société des auteurs ne serait qu'un colosse aux pieds d'argile.

Ayant seule un répertoire capable de faire vivre un théâtre, elle impose sa loi aux directeurs qui sont pratiquement obligés de conclure des traités avec elle.

Les droits étant dus en tout état de cause, le premier soin de ceux-ci, afin de ne pas payer deux fois, est d'obliger l'auteur dissident à s'inscrire à la Société. D'une part la concurrence déloyale de certains « jeunes », tentés pour être joués de consentir des prix de famine est éliminée; d'autre part le directeur de théâtre n'a plus d'intérêt à monter des pièces étran-

gères ou du domaine public. A l'anarchie la Société des auteurs a substitué l'organisation.

Cette fameuse clause forfaitaire, qui crée un véritable domaine public payant, a suscité de nombreux procès. La jurisprudence en a maintes fois consacré la validité en vertu du principe de la liberté des conventions (1).

La Société des auteurs de Films, dissoute il y a environ quinze mois, est devenue une section de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques.

Alors que le domaine de la Société des auteurs est le théâtre et la représentation, celui de la Société des Gens de Lettres, fondée en 1837, est l'édition et surtout la reproduction par les journaux et périodiques. Ses membres lui font obligatoirement apport de leurs droits de reproduction et d'adaptation cinématographique (2) qu'elle exploite en qualité de mandataire; facultativement de leurs droits d'édition et de traduction.

La Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique souvent dénommée « la Lyrique » fondée en 1851 a pour objet la perception des droits d'exécution dus à ses membres « droits non théâtraux » ou « petits droits ». Son fonctionnement est calqué sur celui de sa sœur aînée « la Dramatique ». Elle est caractérisée par la rigidité de ses statuts qui soumettent ses adhé-

1. Trib. civ. de la Seine, 16 et 30 mars 1859. *Gaz. Trib.*, 31 mars 1859. Trib. civ. de la Seine, 2 juin 1875. *Gaz. Trib.*, 6 juin 1875.

2. Article 35 des statuts.

rents à un contrôle rigoureux en matière de contrefaçon, plagiat, pseudonymes, etc. Elle a adopté à son tour la clause forfaitaire avec le même succès que la grande Société (1). Son activité est considérable, et elle a même réussi parfois là où la Dramatique a été jusqu'alors impuissante. Elle est arrivée en effet à imposer des traités stipulant un pourcentage sur la recette, à la plupart des directeurs de cinémas. Il est vrai que ceux-ci utilisant son répertoire musical, la question était plus facile à résoudre pour elle que pour la Société des auteurs dont la situation est un peu différente.

L'interposition du producteur et du loueur entre l'auteur et la salle de spectacle et le caractère mixte du film, à la fois édition et représentation rend la solution du problème assez délicate.

L'*Edifo* est une société anonyme, alors que les autres organismes cités, sont des sociétés civiles. Son titre complet, qui définit admirablement son objet social est : Société générale de l'Edition phonographique et cinématographique. Elle perçoit les droits « musico-mécaniques » dus à ses adhérents auteurs ou à leurs ayants-droit, les éditeurs. Elle a fait surtout jusqu'à présent les affaires de ces derniers, mais son récent traité avec la « Dramatique » qui l'institue agent-général de cette société, la

1. Aff. Wiernsberger, Trib. civ. Seine, 19 décembre 1904. Cour de Paris, 6 février 1907. La loi 15 et 16 février 1907 et six autres jugements cités par Vilbois.

constitue dorénavant la mandataire des auteurs.

La Société des auteurs photographes perçoit les droits de reproduction dus à ses membres par les journaux périodiques, etc... *La Société de perception du Droit d'auteur aux artistes* a pour but le recouvrement des sommes dues en vertu du droit de suite. La Confédération Internationale des Sociétés d'auteurs et compositeurs, divisée en deux Fédérations (droits théâtraux et droits non théâtraux) groupe les Sociétés « Dramatiques » et « Lyriques » des différents pays. Elle a tenu de nombreux Congrès dont les résolutions ont été très importantes au point de vue international. La Confédération Internationale des Sociétés de Gens de Lettres, dont la création est à l'étude, verra sans doute le jour en 1931.

Les associations, dont le rôle a été très efficace, sont l'Association littéraire et artistique internationale, et la Confédération des Travailleurs Intellectuels. La première a réussi à plusieurs reprises à créer des courants d'opinion qui ont abouti à des résultats tangibles en faveur des écrivains et des artistes. Tels sont les divers rouages dont l'importance est primordiale. Il n'est pas téméraire d'affirmer que les statuts et traités des sociétés de perception, grâce à l'appui des tribunaux et à l'approbation de la jurisprudence, ont complété la loi, qui se serait révélée sans cela singulièrement inefficace.

CHAPITRE II

GÉNÉRALITÉS

SUR LE CINÉMATOGRAPHE ET LE FILM

SONORE ET PARLANT

§ 1. Définition.

§ 2. Aperçu historique.

§ 3. Organisation commerciale.

§ 1. — Définition.

Et d'abord qu'est-ce que le cinéma ? C'est une succession de photographies instantanées projetées, une « découverte scientifique qui a pour principe l'animation de la photographie » (1). « Fondé sur la durée de l'impression visuelle, il est calculé de façon à ce que le déroulement d'un ruban imprimé nous donne par une succession d'images dont la vitesse est établie, la sensation du mouvement, et par conséquent de la vie » (2). Le film sonore et parlant, « c'est l'œuvre d'un auteur (« plusieurs auteurs » serait plus exact), conçue en vue d'une action visuelle et sonore (musique, bruits, parole),

1-2. Diamant-Berger, *Le cinéma*, p. 1.

composée par des animateurs qualifiés (si possible) et exécutée à l'aide des moyens techniques nouveaux permettant l'enregistrement synchrone de l'image et du son » (1).

Disons tout de suite que nous avons choisi le terme « Film Sonore » auquel nous attribuons le sens le plus large, c'est-à-dire sonore et parlant. Des spécialistes ont voulu entendre par « sonore » le film sans paroles, avec musique, généralement non originale, et par parlant « 100 % parlant » le film avec paroles et musique, parfois composée spécialement. Question de mots !

Divers procédés d'enregistrement du son ont vu le jour, se ramenant tous à deux systèmes : par disques avec appareil de synchronisation (procédé mécanique ou électrique, serait plus juste) ; par films (procédé optique).

§. 2. — Aperçu Historique.

Cinéma muet, quelques dates : (2)

1861. Le docteur Coleman Sellers prend un brevet pour le « Kinematoscope » qui utilise un ruban flexible portant des images et mu par intermittences.

1. *Cineopse*, n° 125. Janvier 1930, p. 23, article de M. Jean Toulout.

2. Empruntées à Diamant-Berger, *Le Cinéma*, p. 2 et suiv., et à Lucien Bull, *La Cinématographie*, p. 158 et suiv.

1870. Le « Phasinatrope » d'Henry Heyl projette sur un écran des photos reportées une à une sur la périphérie d'un disque.
1874. Janssen imagine son « revolver astronomique ».
1882. Marey met au point son « fusil photographique » pour enregistrer le passage de Venus devant le Soleil.
1887. Découverte de la pellicule par le Reverend Hannibal Goodvin perfectionnée par Estmann en 1892.
1888. Marey utilise pour prendre ses vues une bande de papier sensible.
1889. Il emploie la pellicule sous le nom anglais de film, pour étudier le vol des oiseaux et présente un appareil nouveau à l'Académie des sciences.
1891. Demeny, élève de Marey, réalise le Phonoscope.
1892. Edison invente la perforation et imagine le Kinetoscope
- 1893-94. Jenkins, présente un appareil de projection, encore imparfait.
1893. Marey construit le « projecteur chrono-photographique ».
1895. Les frères Lumière construisent un appareil de cinéma complet.

Les premières vues furent projetées à Paris dans les sous-sols du Grand café. C'étaient :

l'arrivée d'un train à Vincennes, la sortie des usines Lumière, la place de la République, et l'*Arroseur* qui peut être considéré comme le premier film mettant en scène un fable imaginée. L'*Histoire d'un crime*, de Zecca, et l'*Assassinat du duc de Guise*, scénario de Lavedan, furent les premières œuvres dramatiques.

Cinéma parlant :

1895. M. Henri de Kœnigsberg transforme en courbes les tracés en creux du phonographe à l'aide d'un rayon lumineux qui impressionne une bande de papier photographique.

1900. Léon Gaumont effectue à l'Exposition universelle ses premiers essais de films sonores.

L'appareil présenté comporte un phonographe à cylindres et un cinématographe reliés par une transmission mécanique souple.

1901. L'illustre savant prend un brevet sur la liaison électrique du phonographe et du cinématographe.

1902 (7 novembre). Il présente à la Société Française de Photographie un portrait parlant synchrone.

1906. Invention de l'enregistrement électrique.

- 1910 (27 décembre). Léon Gaumont présente à l'Académie des Sciences le « Chronophone » et projette le portrait parlant de Darsonval. Plus tard il unit ses efforts à ceux des ingénieurs danois. Pétersen et Poulsen et met au point un procédé optique d'enregistrement des sons sur pellicule.
- 1926 (6 août). Warner Bros présente en Amérique le premier film parlant : *Don Juan* (procédé vitaphone). On voit que le cinéma parlant est une invention ancienne, qui vient seulement d'entrer dans le domaine pratique grâce au pas de géant que la T. S. F. a fait faire à la construction des amplificateurs et des hauts-parleurs.

§ 3. — Organisation commerciale.

Prenons le film dès son origine pour le suivre jusqu'au consommateur, et voyons par quels échelons il passe.

Le film est souvent tiré d'un roman ou d'une nouvelle. L'auteur de ce roman est : « l'auteur initial ».

L'adaptation à l'écran est faite par le « scénariste-adaptateur ». Le découpage technique en scènes et tableaux est du ressort du « découpeur ». Il faut ensuite tourner le film, c'est-à-dire prendre les vues. Le rôle du « producteur » est d'organiser cette entreprise et

de faire les capitaux. Après avoir choisi le scénario, il s'assure le concours des collaborateurs de premier plan, metteur en scène, ingénieur de prise de sons, opérateur. Le metteur en scène engage les artistes et fait tourner le film sous sa direction. Celui-ci réalisé sur négatif ; il en est tiré des copies positives par les soins d'un éditeur. Ce dernier vend ces copies à des loueurs qui les louent à des directeurs de salles.

Pratiquement plusieurs de ces rôles sont cumulés.

Le producteur notamment est en même temps éditeur.

Il convient de préciser les conditions pécuniaires dans lesquelles s'exerce l'activité de ces personnages.

Le producteur vend son film au loueur moyennant une somme fixe avec exclusivité pour un territoire donné. Ce dernier le loue à l'exploitant moyennant une somme forfaitaire par semaine, ou un pourcentage sur les recettes variant entre 25 et 50 %. C'est une question d'entente amiable. L'usage veut que dans le commerce le fournisseur soit fréquemment « tondu » par le client. La corporation cinématographique n'échappe pas à cette règle immémoriale. Aussi les plus gros bénéfices sont-ils pour le directeur de salle et pour le loueur. Qu'il nous soit pardonné un jeu de mots, mais le loueur est exploité par l'exploitant, et se venge en croquant à son tour le producteur. Celui-ci n'a plus à se mettre sous la dent que les créateurs intellectuels, auteur initial,

scénariste, metteur en scène, et il n'y manque pas. Un traité récemment conclu entre la Chambre Syndicale de la cinématographie et la Société des auteurs et compositeurs dramatiques substitue heureusement à ce régime de cannibales un *modus-vivendi* tenant compte des intérêts légitimes des divers artisans du « septième Art ».

Il y a d'ailleurs tendance manifeste à la suppression des intermédiaires et à l'intégration verticale par les grosses sociétés qui sont à la fois producteurs, éditeurs, loueurs et exploitants (Circuits Pathé-Natan, Gaumont, etc...).

Nul doute que ce soit un bien pour les auteurs car il est plus facile de s'entendre avec sept ou huit firmes qu'avec une poussière d'individus.

Il y a lieu de remarquer que jusqu'à maintenant toutes les conventions s'établissent entre producteur et auteurs. A la différence de ce qui existe au théâtre, aucun lien contractuel n'unit les créateurs intellectuels et l'exploitant. C'est ce qui rend malaisée l'institution éminemment souhaitable d'un pourcentage sur les recettes des salles au profit des auteurs. Les directeurs de cinéma ont jusqu'ici ignoré ces derniers. Ils entendent bien perpétuer un régime aussi favorable à leurs intérêts.

CHAPITRE III

LES DROITS D'AUTEUR ET LES ANCÊTRES DU FILM SONORE.

§ 1. Photographie.

§ 2. Phonographe.

Nul ne contestera que la photographie soit la mère du cinématographe. Le phonographe en est le père. Le procédé Vitaphone, un des meilleurs, utilise le disque. Les procédés Gaumont-Petersen-Poulsen, Fox-Movietone, Tobis emploient la pellicule sonore. Juridiquement aucune différence n'est à établir entre ces divers systèmes. Ce qui est vrai pour l'un vaut pour tous les autres.

§ 1. — Photographie.

Trois doctrines se sont affrontées :

Jusqu'en 1862 les tribunaux refusent à la photographie tout caractère artistique et toute protection.

Après cette date ils lui reconnaissent le rang d'œuvre plastique *lorsque l'opérateur a fait preuve de goût.*

C'est l'arbitraire !

Le troisième système en vigueur actuellement accorde à la photographie le bénéfice de la loi de 1793 et de l'article 425 du Code pénal, sans faire de distinction suivant le mérite de l'œuvre.

Le mépris initial des juges pour la photographie se manifeste en de nombreux arrêts (1). Les arguments fournis sont assez curieux. Le Tribunal correctionnel de la Seine déclare « que ces ouvrages produits à l'aide de moyens mécaniques ne peuvent en aucun cas être assimilés aux œuvres de l'intelligence et conférer à l'industrie qui les fabrique une propriété semblable à celle de l'artiste qui invente et crée ; qu'en vendant d'ailleurs son secret à l'Etat Daguerre a livré son invention ainsi que tous ses résultats au domaine public... » (2).

Le tribunal de commerce de la Seine s'exprime en termes différents mais aussi savoureux :

« L'œuvre du photographe ne saurait être assimilée à l'art du peintre qui crée avec les ressources de son imagination (3). »

1. Trib. Com. Seine, 29 janvier 1862. D. P. 1862.3.8 ; Ann. 1862, p. 67 ; Trib. Civ. Seine, 12 décembre 1863. Ann. 1863, p. 396 ; Trib. Corr. Seine, 9 janvier 1862 et Cour de Paris (Ch. corr.), 10 avril 1862. S. 63.1.41 ; Ann. 1863, p. 225, et plusieurs autres jugements cités par Potu, *La Protection des œuvres photographiques*.

2. Trib. Corr. Seine, 6^e ch., jugement du 9 janvier 1862 aff. Mayer et Pierson c/Thiébaud et autres cité par Santini : *La photographie devant les Tribunaux*, p. 68.

3. Trib. commerce Seine, 7 mars 1861, cité par Rambaud : *Rapport présenté au Syndicat des Photographes Dauphinois*, p. 7.

« La photographie est une opération purement manuelle... qui n'invente ni ne crée, et ses ouvrages ne peuvent être assimilés aux œuvres de l'intelligence... » (1).

A quoi nous répondons avec Lamartine : « ... C'est un art, c'est un phénomène solaire où l'artiste collabore avec le Soleil ».

Le deuxième système transforme les tribunaux en jurys d'art. Ces examinateurs, disons-le à leur éloge, sont très indulgents. Leur opinion se manifeste d'abord de façon timide, mais le temps leur donne de l'assurance.

La Cour de Paris, le 10 avril 1862 (2), infirmant le jugement précité du tribunal correctionnel de la Seine (9 janvier 1862) considère «... que les dessins photographiques ne doivent pas être nécessairement et dans tous les cas considérés comme destitués de caractère artistique... qu'en effet ces dessins quoique obtenus à l'aide de la chambre noire peuvent dans une certaine mesure et dans un certain degré être le produit de la pensée, de l'esprit, de l'intelligence de l'opérateur... ». Cet arrêt est confirmé par la Cour de Cassation le 28 novembre 1862.

La Cour de Bordeaux (29 février 1864), décide que « la qualité de production artistique peut être

1. Trib. com. Seine, 29 janvier 1862, cité par Rambaud, p. 7.

2. Sirey 1863. I. 41.

reconnue à des œuvres photographiques...» (1) et la Cour de Paris (29 novembre 1869) « qu'un dessin photographique peut constituer une propriété artistique protégée contre la contrefaçon par la loi des 19-24 juillet 1793 et l'article 425 du Code pénal... »

Les juges apprécient « souverainement » et la Cour de cassation respecte leur opinion quelle qu'elle soit (arrêts de la Cour de cassation des 10 avril, 16 avril, 28 novembre 1862, 15 janvier 1864, 17 janvier 1882, 27 décembre 1884).

Un certain courant se dessine vers 1900 en faveur de la protection absolue et il se traduit par une appréciation de plus en plus large du caractère artistique de la photographie. Ainsi un arrêt de la Cour de Bordeaux du 2 avril 1908 décide « que les vues photographiques de monuments et de quartiers de Bordeaux éditées par Gorce ont incontestablement un caractère artistique qui les place parmi les œuvres d'art susceptibles d'appropriation privée au profit de leur auteur dont le nom y est toujours indiqué et à ce titre sont protégées par les articles 425 et suivants du Code pénal ; qu'en effet leur mérite et l'heureux effet produit tiennent bien plus à la conception artistique personnelle de l'opérateur, au choix judicieux du point de vue, de l'heure, de l'effet de lumière, du mouvement plus

1. Rambaud, Rapport présenté au Syndicat des Photographes Dauphinois, p. 7 et suiv.

ou moins intense de la rue qu'aux procédés mécaniques employés pour les obtenir ». Or les photographies visées par ce jugement étaient d'une qualité très ordinaire et ne se distinguaient en rien des vues habituelles de cartes postales.

Trois jugements seulement ont refusé la protection de la loi aux photographies, comme dépourvues de caractère artistique : Tribunal de Nancy 14 mars 1903 (1), Tribunal d'Amiens 6 mars 1901 (2), Cour d'Angers 23 novembre 1896 (3).

La jurisprudence tend de plus en plus vers la protection sans distinction. La doctrine approuve cette solution. Pataille (4), Rendu (5), Bachelier (6), Pouillet, Rendu et Delorme (7), Brédif se prononcent en ce sens. « Cette dernière opinion nous paraît seule juridique » (8) écrit Rambaud. À nous aussi !

Le tribunal civil de la Seine, le 20 janvier 1899, estime :

« ... que les dessins photographiques constituent une propriété artistique protégée contre la contrefaçon par la loi de 1793 et que dès lors le droit de les

1. S. 1903. 2. 276 ; D. P. 1903. 2. 296.

2. *Gaz. Trib.*, 13 novembre 1901.

3. *Ann.* 1897, p. 129.

4. *Annales P. I. L. A.*, 62, 33.

5. *Annales P. I. L. A.*, 62, 427,

6. *Ibid.*, 64, 229.

7. *Droit industriel*, n° 891.

8. Rambaud, Rapport présenté au Syndicat des photographes dauphinois.

reproduire appartient exclusivement en principe à celui qui les a créés » (Aff. Reutlinger c/ Mariani) (1), et le 14 février 1907 :

«... que la photographie, ensemble de lignes et d'effets d'ombre et de lumière obtenu grâce au choix et à l'invention de l'artiste qui a composé le sujet représenté est assimilée à bon droit aux gravures et aux dessins ; qu'elle doit être protégée à l'égal de ceux-ci au point de vue de la propriété dont elle est susceptible... » (Affaire Fortin c/ Liébert) (2).

La Cour de Paris emploie les termes suivants : «...il est certain qu'en l'espèce l'œuvre litigieuse est protégée par la loi de 1793... » (3) Le tribunal correctionnel de la Seine (26 janvier 1909) condamne un contrefacteur avec des attendus dont nous extrayons le passage suivant :

« Attendu... que sans se préoccuper d'acquitter aucun droit d'auteur, sans autorisation, Moriceau... reproduisait par la photogravure....des photographies dont il vendait les zincs...

« Attendu que cette façon de procéder constitue le délit de contrefaçon... » (4) Jugement confirmé par la Cour de Paris (23 avril 1910) en ces termes : « Le

1. Cité par Potu : *La protection des œuvres photographiques*, p. 738 et suiv.

2. D. P. 293.

3. Cour de Paris, 4^e ch., 3 janvier 1908. *Annales P. I. L. A.*, mars 1908, p. 75.

4. Trib. corr. Seine, 26 janvier 1909. *Gaz. Pal.*, 1909. 1. 272. *Pat. 1910. I. 271.*

déclare convaincu d'avoir.... commis le délit de contrefaçon en reproduisant sans autorisation la photographie de Sully-Prudhomme dont Reutlinger était l'auteur... » (1) Le même Moriceau est condamné une deuxième fois le 26 janvier 1910 pour avoir reproduit illicitement après l'avoir démarqué un portrait de M. Fallières par Nadar (2). Le tribunal civil de la Seine pose en principe le 15 avril 1910 « que le droit de reproduire des photographies appartient exclusivement à celui qui les a créées (3), et le Tribunal de commerce de Blois tranche la question en affirmant que « ... sans chercher à faire cette distinction quelque peu subtile (à savoir si la photographie reproduite présente un caractère artistique), il est constant aujourd'hui que la jurisprudence tend de plus en plus à décider que les œuvres photographiques constituent une propriété artistique protégée par la loi, que dès lors le droit de les reproduire appartient exclusivement à celui qui les a créées.... » (3 juin 1910). Le problème est aujourd'hui solutionné en faveur des photographes, et ils ont même une société de perception, « La société des auteurs photographes » pour toucher les droits que personne ne leur conteste plus.

Le texte adopté par la Conférence de Berlin le

1. Cour de Paris, 23 avril 1910. Pat. 1910. 1. 273.

2. Trib. corr. Seine, 26 janvier 1910. Pat. 1910. 1. 277.

3. Potu, *La protection des œuvres photographiques*, p. 770.

13 novembre 1908 et confirmé à Rome le 2 juin 1928 est très explicite à ce sujet :

« Art. 3. — La présente convention s'applique aux œuvres photographiques et aux œuvres obtenues par un procédé analogue à la photographie. Les pays contractants sont tenus d'en assurer la protection (1). »

§ 2. — Phonographe.

Ceci est de l'histoire rétrospective. Une loi fameuse, véritable déni de justice, fut votée le 16 mai 1866 pour faire plaisir aux fabricants suisses de boîtes à musique. Elle dépouilla les compositeurs jusqu'au 10 novembre 1917, date de son abrogation. Haut fait parmi tant d'autres du second Empire ! Son texte était aussi logique que de déclarer qu'il fait jour à minuit. Jugez plutôt : « la fabrication et la vente des instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique qui sont du domaine privé ne constituent pas le fait de contrefaçon musicale prévue et punie par la loi du 17 juillet 1793 combinée avec les articles 425 et suivants du Code pénal (2). » Inutile de dire qu'antérieurement à cette loi de circonstance la jurisprudence s'était prononcée en sens contraire. La célèbre affaire Debain en est l'exemple le plus connu. Debain avait inventé un piano mécanique, le « Pianista, » qui utili-

1. *Droit d'auteur*, n° du 15 juin 1928, p. 75.

2. F. Rivière, *Lois usuelles* (édit. 1897), p. 501.

sait des planchettes perforées reproduisant des airs de musique du domaine privé. Poursuivi par les éditeurs il fut condamné comme contrefacteur (1). Alors intervint la loi dont nous allons faire le procès. Cette phrase de Mérimée éclairera votre religion : « Dans une des conférences où MM. les commissaires du gouvernement ont bien voulu discuter le projet avec les membres de la Commission, on nous a fait entrevoir la possibilité d'une rupture du traité (de commerce) avec la Suisse dans le cas où la loi serait rejetée (2). En lisant les arrêts postérieurs à 1866 on assiste à ce spectacle inusité de tribunaux protestant — discrètement il est vrai — contre ce qu'ils considèrent comme une injustice et disant « qu'il n'appartient pas aux tribunaux d'annuler la dite loi » (3).

Le phonographe, découvert par Edison en 1877, devait permettre aux juristes d'exercer leur subtilité et de couper un cheveu en quatre. De bons esprits, préoccupés de justifier les lois les plus saugrenues au moyen de considérations morales, inventèrent la plaisante théorie de la « libre reproduction sonore ». Les tribunaux s'employèrent dans la mesure du possible à sauver de la bagarre quelques débris du droit d'auteur. Ils prohibèrent la reproduction de la musique

1. Trib. Seine, 25 mai et 11 juin 1859 ; Cour de Paris, 16 décembre 1859.

2. *Mon. off.*, 3 septembre 1865.

3. Trib. de la Seine, 2 août 1893 ; Cour de Paris, 9 janvier 1895, aff. Marquet et consorts c/ Thibouville, cité par Sbriglia.

avec chant et des paroles sans musique et autorisèrent uniquement la reproduction de la musique sans paroles (Arrêt de la Cour de Paris du 1^{er} février 1905 (1)). Si les droits d'édition musico-mécanique des compositeurs furent un temps méconnus, il n'en fut pas de même des droits d'exécution qui, eux, ne subirent aucune atteinte. Ils sont perçus dans tous les lieux publics : théâtres, music-hall, cafés, cinémas, etc...

Le marquis d'Andelarre, rapporteur de la loi de 1866, avait pris soin de déclarer : « Quand vous viendrez me parler de ce droit-là, lorsque vous viendrez le réclamer pour les instruments de musique mécanique qui sont aussi le fruit du talent et de l'âme humaine, je vous suivrai sur ce terrain (2). » Cet avis est celui de la doctrine (3) et aussi de la jurisprudence. Si celle-ci fut parfois flottante, ce fut non sur le principe mais sur le sens à attribuer au mot de représentation. La Cour de Paris, le 22 avril 1881, relaxa un sieur Huguet poursuivi pour avoir fait exécuter à Auteuil des airs du domaine privé sans l'autorisation du compositeur sous prétexte « que le manège de chevaux de bois dans lequel Huguet avait fait fonctionner son orgue mécanique ne constituait pas un spectacle ou une représentation théâtrale dans les termes de

1. *Le Droit*, 5 mars 1905.

2. *Moniteur officiel* du 5 juillet 1865, p. 983.

3. Pouillet, *Propriété littéraire et artistique*, nos 562 et 812 ; Feliniaux, *Législation et jurisprudence concernant la propriété littéraire*, p. 84.

l'article 428 du Code pénal ». Cet arrêt fut cassé par la Cour suprême aux yeux de qui Huguet s'était rendu coupable du délit de représentation illicite en « exécutant publiquement sans la permission formelle des auteurs leurs œuvres littéraires et musicales non tombées dans le domaine public » (1). Ce qui est universellement admis c'est que, suivant la phrase de Sbriglia : « Dès que le caractère de publicité est constaté, le délit existe et il n'y a nul compte à tenir ni du lieu où la représentation s'exécute ni du but poursuivi par les organisateurs (2). »

La cour d'Amiens, dans une autre affaire décida « que si aux termes de la loi du 16 mai 1866 la fabrication et la vente des instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique qui sont du domaine privé ne constituent pas une contrefaçon musicale, l'usage de ces instruments est resté soumis aux restrictions et prohibitions établies par les lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs » (3). Des jugements similaires furent rendus par le tribunal de Beaune le 9 juillet 1896, le tribunal de la Seine le 7 mars 1895 (4). et la cour

1. *Annales P. I. L. A.*, année 1881, p. 235.

2. Sbriglia, *L'exploitation des œuvres musicales par les instruments de musique mécanique*, p. 112 ; Cass. 11 mai 1860. D. P. 60.1.293 ; Nancy, 18 mai 1870. D. P. 72.2.73 ; Ch. Req. 3 mars 1873. D. P. 73.1.253.

3. *Annales P. I. L. A.*, année 1882, p. 122.

4. *Bull. Soc. mus.*, n° 48, p. 68 et n° 47, p. 59.

de Lyon le 14 novembre 1900 (1). Ce dernier arrêt concernait un automate que des consommateurs mettaient en marche dans un café au moyen d'une pièce de 10 centimes. Le propriétaire de l'établissement, bien que ne profitant pas des sommes ainsi versées fut condamné.

Il est à remarquer que l'exécution même gratuite tombe sous le coup de la loi. Ainsi le droit d'auteur est dû dans les églises ; et des accords intervinrent entre la S. A. C. E. M. et les cultes israélite et protestant. Le pape refusa d'admettre ce principe, mais il y viendra sans doute. Ce jour-là il ne restera plus que les directeurs de cinéma pour protester contre ce qu'ils considèrent comme une spoliation à leur égard.

Citons pour éclairer ce qui précède et en manière de conclusion un jugement récent du tribunal de Commerce de Saint-Etienne (24 octobre 1929) S. A. C. E. M. cf. Duplay (2), qui après tant d'autres précise admirablement, en ce qui concerne le phonographe, l'existence d'un droit d'édition et d'un droit d'exécution :

« ... le fabricant d'instruments de musique mécaniques ayant dû s'assurer de l'autorisation des compositeurs pour l'adaptation de leurs œuvres au piano

1. *Gaz trib.*, 1901. II. 3. *Journal Le Droit d'Auteur*, année 1901, p. 14.

2. *Gaz. Pal.*, 24 décembre 1929.

mécanique et ce pour ne pas commettre une contre-
façon... » et plus loin :

« attendu qu'il importe peu que l'exécution ait eu
lieu ou non sur un théâtre proprement dit ou qu'elle
ait été gratuite... »

Cette décision rappelle l'article 13 alinéa 1 de la
convention de Berne révisée à Berlin en 1908 et à
Rome en 1928 ainsi conçu : « Les auteurs d'œuvres
musicales ont le droit exclusif d'autoriser : 1^o l'adap-
tation de ces œuvres à des instruments servant à les
reproduire mécaniquement ; 2^o l'exécution publique
des mêmes œuvres au moyen de ces instruments. »

Ce texte a définitivement réglé la question, et a
force de loi.

CHAPITRE IV

CONTREFAÇON ET REPRÉSENTATION ILLICITE

§ 1. Généralités.

§ 2. Protection accordée aux œuvres littéraires, dramatiques, musicales et artistiques contre la reproduction cinématographique.

§ 3. Protection accordée au cinéma contre la reproduction par le film et par les autres arts ou procédés industriels.

§ 1. — Généralités.

Il est inutile de donner ici une définition de la contrefaçon et de la représentation illicite. L'article 425 du Code pénal, pour l'une et l'article 428 pour l'autre l'ont fait en termes explicites. Nous avons reproduit leur texte au début de cet ouvrage.

L'auteur a deux armes à sa disposition : l'action civile et l'action pénale. La première est utilisable dans tous les cas et aboutit à des dommages-intérêts. La seconde ne peut être employée que lorsque l'intention frauduleuse est manifeste. L'atteinte au droit d'auteur peut devenir un délit, et dans ce cas

seulement, « si elle a été commise avec l'intention de nuire » (1).

Un récent jugement de la Cour d'appel d'Aix confirme ce principe, qui ne peut être mis en doute :

« Attendu qu'en l'absence de toute intention délictueuse dans l'accomplissement des faits qui étaient reprochés à l'appelant, il échet de le renvoyer des fins de la poursuite » (2).

La doctrine a sanctionné cette opinion (voir Pouillet; Marchais, Devillez). Seul, Pataille est d'un avis opposé.

Remarquons que la contrefaçon existe même quand la reproduction a été faite au moyen d'un art ou d'un procédé scientifique différent. Les tribunaux, écrit Devillez, « se prononcèrent sur la mise de romans à la scène ou la transformation de pièces de théâtre en romans, sur la reproduction de la photographie par la gravure, par la sculpture, et inversement (3) ».

Peu importe que l'œuvre nouvelle « relève de l'art employé par l'auteur pour exécuter son œuvre originale ou soit obtenue par les procédés d'un art différent; ce qui importe c'est l'impression qu'elle procure » (4).

1. *La Protection Internationale du Droit d'auteur*, p. 29.

2. Cour d'appel d'Aix. Ch. Corr., 3 février 1928. Directeur des Postes de Marseille c/ Ministère Public et Société des Auteurs. *Gaz. Trib.*, 8-9-10-11 avril 1928.

3. Devillez, *L'œuvre cinématographique et la propriété artistique*, p. 38.

4. Trib. Civ. Seine, 24 novembre 1902. *Annales P. I. L. A.*, 1904-1-102; Trib. Civ. Seine, 17 mai 1909. *Annales P. I. L. A.*, 1910-1-145.

La contrefaçon peut être intégrale ou partielle. Nous allons examiner dans le premier cas une question qui a fait couler beaucoup d'encre : la contrefaçon du scénario, et dans le deuxième cas l'usurpation du titre ou du nom des personnages.

Un sujet est-il susceptible d'appropriation ? Là, suivant une expression vulgaire, il y a à boire et à manger. Des décisions contradictoires ont été rendues.

Les uns estiment que la forme seule doit être protégée, non l'idée (1). Meignen et Dumoret dans leur Code du cinéma écrivent : « Deux auteurs peuvent traiter le même sujet, lui donner parfois le même développement sans contrefaçon, car ce sujet ne constitue qu'un des éléments de l'œuvre et celle-ci doit être considérée dans son ensemble » (2), à l'appui de cette thèse ils citent de nombreux jugements :

Aff. de Boignes et Scribe (*Mon Etoile*) Trib. civ. Seine, 2 juin 1854.

Aff. Uchard et Sardou (*Odette*) Trib. civ. Seine, 10 août 1883.

Aff. Lecocq et Bisson (*Le Contrôleur des Wagons-Lits*) Trib. civ. Seine, 15 janvier 1900.

Aff. La Bague (*Blomfield et Cie*) Trib. Civ. Seine, 22 avril 1912.

1. Trib. Civ. Seine, 19 février 1928. Aff. « Les deux Gosses » et « L'héritage du Petit Bob ». Granger c/ Decourcelle, *Bulletin de la Société des Gens de Lettres*, avril 1928.

2. Meignen et Dumoret, *Code du cinéma*, p. 20.

Nous ajouterons à cette liste le jugement du Tribunal civil de la Seine, 3^e chambre, du 19 décembre 1928, affaire Courteline c/ Pierre Veber (1) :

« Attendu que dans le domaine de la pensée, l'idée demeure éternellement libre et ne peut jamais devenir l'objet d'une propriété privative ; que seule est susceptible d'appropriation la forme originale et nouvelle dont l'écrivain la revêt ; que plus spécialement s'agissant d'une pièce de théâtre l'auteur ne saurait revendiquer comme sien le sujet lui-même que tout autre a la faculté de reprendre après lui... »

L'argument, très logique, des tribunaux est que l'idée « reste la matière de l'exploitation commune de tous les auteurs » (2). Nous nous rallions à ce point de vue, mais le limitons à l'idée, à la situation. Il est certain que le ménage à trois, l'amour de la jeune fille pour le vieillard, ou la tendresse de la dame âgée pour le gigolo font partie du fonds commun du théâtre et même de la vie. Nous protestons quand il s'agit de tout un scénario, c'est-à-dire d'un enchaînement de situations, d'une succession de faits précis et typiques, constituant une œuvre d'imagination personnelle. D'autres magistrats ont vu comme nous et le Tribunal de la Seine le 7 juillet 1908 a admis la contrefaçon d'une pièce de théâtre par le cinéma

1. *Gaz. Trib.*, 17-18-19 février 1929.

2. Paris, 16 novembre 1894, D. 94-2-64.

en se basant simplement sur l'imitation du scénario (1).

Cette matière, en résumé, ne peut qu'être laissée entièrement à l'appréciation des tribunaux. Où commence la contrefaçon ? Il est impossible de fixer cela par avance. Chaque cas nécessite un examen. Pour employer une formule chère aux auteurs d'ouvrages juridiques, il faut s'en remettre à la sagesse des juges ! L'usurpation du titre appelle les mêmes réflexions. Pour avoir droit à la protection le titre doit être original. Il rentre dans le droit de l'auteur « dans la mesure où il constitue une création de ce dernier » (2). Si le titre est banal, il appartient à tout le monde. Il s'agit donc de préciser où commence l'originalité. Problème difficile !

Le Tribunal de la Seine (13 janvier 1911) considère le terme « Les Oiseaux de Proie » comme banal. La Cour d'appel de Paris (29 novembre 1927) trouve « cuisine moderne » original (3).

Le tribunal civil de la Seine (Référé) (2 mai 1929) aff. Editions de France c/ Grasset ordonne la suppression des bandes-manchettes portant la suscription « Le Mémorial de Foch » comme susceptibles de créer une confusion entre les deux ouvrages visés.

1. Cité par Devillez, *L'œuvre cinématographique et la Propriété artistique*, p. 51.

2. Grente, *La protection légale des œuvres dramatiques*.

3. Dalloz, 8 mars 1928, p. 156. Rlicque c/ Quillet.

Il se place donc ici au point de vue spécial de la concurrence déloyale (1).

Dans le procès de Barbusse c/ Leguilloux et Ulmann (Tribunal civil de la Seine, 3^e chambre, 10 janvier 1928) (2), les juges décident « que l'action de Barbusse est mal fondée, qu'il ne peut revendiquer la propriété du terme « Feu » qui n'est ni de fantaisie ni originale ». Dans une affaire similaire (3), certaines personnalités avaient soutenu que le succès d'un ouvrage pouvait « débanaliser » un titre et le rendre digne d'être protégé. La jurisprudence et la doctrine ont refusé d'admettre une théorie qui aurait pu donner lieu à de nombreux abus.

Les noms des personnages sont également protégés par la loi ; mais seulement quand ils font partie de séries : Les Rougon-Macquart, les Sherlock Holmès, les Rigadin. D'après Meignen et Dumoret, il faut que l'emprunteur ait voulu créer une confusion, et qu'il y ait préjudice causé.

1. *Gaz. Trib.*, 5-6 juin 1929.

2. *Gaz. Trib.*, 12-12-14 février 1928.

3. Aff. Le Bossu, *Annales P. I. L. A.*, 1912-2-16.

§ 2. — Protection accordée aux œuvres littéraires, dramatiques, musicales et artistiques contre la reproduction cinématographique.

« Les auteurs d'œuvres littéraires, scientifiques ou artistiques ont le droit exclusif d'autoriser la reproduction, l'adaptation et la présentation publique de leurs œuvres par la cinématographie » (1), à ce propos remarquons le phénomène suivant : les lois, même interprétatives, sur le droit d'auteur sont en petit nombre. Les points litigieux sont presque toujours réglés par les conventions internationales et la jurisprudence. C'est ainsi que la cour de Paris le 23 juillet 1914 arrête que « le droit de propriété d'un auteur s'étend à la représentation de ses œuvres par un procédé mécanique, notamment au moyen du cinématographe » (2). Ce n'est que l'application à un cas particulier du principe énoncé plus haut de la contrefaçon d'une œuvre par un art ou un procédé différent. La seule originalité provient ici du fait qu'il y a presque toujours coexistence de la contrefaçon et de la représentation illicite. Antérieurement, le tribunal de la Seine (7 juillet 1908) avait déclaré que législateur de

1. Article 14 de la convention de Berne révisée à Berlin en 1908 et à Rome en 1928. *Le droit d'auteur*, 41^e année, n° 6, du 15 juin 1928, p. 75.

2. Cité par M^e Georges Levêque dans *Cineopse*, n° 113 du 1^{er} janvier 1929.

1793 avait entendu protéger « tous les modes de publication de quelque nature qu'ils fussent, de l'œuvre qui constitue la propriété privative de son auteur » (1).

A ce propos les tribunaux ont été amenés à examiner si le film est une représentation ou une édition ou les deux à la fois. Cette dernière opinion, conforme à la logique, a prévalu. Mais la vérité a mis longtemps à se frayer un chemin. Un arrêt, devenu historique, de la cour d'appel de Pau (18 novembre 1904), affaire Fourcade c. de Torrès (2) refuse d'assimiler la projection à une représentation. Fourcade, banquier à Tarbes poursuivait de Torrès, photographe à Lourdes, pour avoir fait représenter dans son établissement portant le nom de « Photo-Salon » des scènes cinématographiques intitulées : « apparition de la Très sainte Vierge à Bernadette. Scènes animées : Bernadette gardant les vaches à Bortrès, Bernadette en extase à la grotte, miracle du cierge, etc... » Le demandeur se prétendait auteur de cette œuvre. Le Tribunal de Lourdes, dans son audience du 28 juillet 1904 juge : « ... qu'une œuvre cinématographique, de quelque valeur artistique qu'elle puisse être, ne peut en aucune manière être assimilée aux œuvres dramatiques ou musicales, que cette œuvre non susceptible d'inter-

1. Cité par Marchais, *Le cinématographe dans ses rapports avec le droit d'auteur*.

2. *Le Droit*, 21-22 novembre 1904.

prétation, purement mécanique, ne saurait être l'objet d'une représentation dans le sens donné à ce mot par la loi des 13-19 janvier 1791 et par les articles 428 et 429 du Code pénal... ».

« Par ces motifs,

« Relaxe de Torrès de la poursuite dont il est l'objet, condamne Fourcade aux dépens. » La cour d'appel confirme ce jugement par adoption de motifs.

Quelques années plus tard la jurisprudence a évolué et le jugement du Tribunal civil de la Seine du 7 juillet 1908 dans l'affaire Faust est décisif à cet égard :

« Attendu que... elle (la représentation cinématographique) peut cependant dans certains cas... constituer une représentation dans les termes de la loi des 13-19 janvier 1791... » (1). L'arrêt de la cour de Paris du 17 mai 1912 affaire Calmann-Lévy c. héritiers Dumas père (2) est encore plus catégorique : « cette projection n'en constitue pas moins une représentation théâtrale », et le jugement du Tribunal de la Seine du 10 juillet 1912, affaire *Film Michel Strogoff* (3), davantage si possible : « qu'ainsi la projection par le cinématographe d'un film représentant une représentation théâtrale contenant les éléments

1. D. 1910.2.83, cité par Devillez, *L'Œuvre cinématographique et la propriété artistique*, p. 46.

2. *Annales P. I. L. A.*, 1913.1.165, art. 5074.

3. *Gaz. Trib.*, 1914.2.119.

principaux de cette représentation même, doit être réputée constituer une représentation théâtrale... » La jurisprudence est actuellement fixée en ce sens. Si le film est une représentation, il est également une édition ; c'est incontestable. De nombreux jugements l'ont affirmé. Celui du Tribunal de la Seine du 10 juillet 1912 dans l'affaire *Film Michel Strogoff* M. Verne c. Cie Française des Phonographes Edison, et autres (1) est significatif :

« attendu... que l'exploitation par le cinématographe d'une œuvre dramatique peut avoir le caractère d'une contrefaçon littéraire... » L'arrêt confirmatif de la cour d'appel du 19 décembre 1913 est plus explicite encore : « ... si les articles 3 et suivants dudit décret (de 1793) ainsi que l'article 425 du Code pénal... visent seulement comme contrefaites les éditions imprimées ou gravées, ils n'excluent point les autres modes de contrefaçon, les expressions de leurs textes étant énonciatives... »

Un arrêt de la chambre des requêtes de la Cour de cassation, 27 février 1918, affaire Film *La Bague* Sté. des Etablissements Gaumont C. Chevret (2) est très intéressant car il concerne un film qui n'avait été ni vendu ni représenté, mais seulement édité (3).

Les procès, intentés par Courteline et Pierre Wolff,

1. *Gaz. Trib.*, 1914.2.119.

2. *Gaz. Trib.*, 1918.4.68.

3. Cité par Devillez, *L'œuvre cinématographique et la propriété artistique*, p. 43.

mettent en cause la question si discutée de la propriété du scénario. « ... La création sur laquelle un auteur dramatique peut prétendre un droit de propriété privatif, consiste, en dehors de la forme matérielle qu'il donne à sa composition, dans l'enchaînement des situations et des scènes, c'est-à-dire dans la composition du plan comprenant un point de départ, une action et un dénouement. » Ainsi s'expriment les juges dans l'affaire *Boubouroche*. Et dans celle du *Secret de Polichinelle* : « attendu que ces deux pièces (*Le Secret de Polichinelle* et *Le Bon Grand-père*, qui était accusée d'en être l'adaptation), partant d'une situation commune, s'achèment par les mêmes moyens vers le même dénouement ».

Le jugement du Tribunal de la Seine est infirmé par la Cour de Paris (1) le 12 mai 1909, en ces termes : « ... que dès lors n'est resté que le sujet qui vient d'être caractérisé, sans la manière personnelle dont il a été traité dans *Boubouroche* ; qu'en conséquence il n'y a pas contrefaçon en l'espèce. » Cet arrêt a causé une grande émotion dans les milieux intéressés et M. Maillard a dénoncé son iniquité au Congrès de l'association littéraire et artistique de Copenhague dans la séance du 25 juin 1909 (2). Ce Congrès a adopté le vœu suivant :

1. Paris, 12 mai 1909. Dall. 1910.2.81.

2. *Bulletin de l'Association littéraire et artistique internationale*, octobre 1909, p. 89.

« Le Congrès, prenant connaissance avec chagrin d'un arrêt de la Cour de Paris, estime qu'en matière littéraire le droit de l'auteur porte non seulement sur la forme littéraire mais aussi sur le plan du scénario.

« En conséquence prendre ce plan ou scénario pour l'exploiter sous une forme nouvelle et notamment sous la forme cinématographique est une atteinte portée au droit exclusif de l'auteur » (1).

Nous estimons, avec Marchais, que le Congrès est allé trop loin dans cette voie. Sans dire comme lui que l'application automatique de ce principe serait « la fin de la littérature et de l'art dramatique » (2), nous estimons qu'il faut une juste mesure dans l'appréciation de la contrefaçon du scénario. Cette question doit être laissée à l'examen des tribunaux. Elle varie trop d'un cas à l'autre pour l'enserrer dans le carcan d'une formule. C'est ce qui explique que nous nous trouvons en présence de nombreux jugements qui paraissent contradictoires, mais qui le sont moins qu'il n'a été dit, du fait que dans chaque affaire les éléments de la cause étaient différents. Nous empruntons au remarquable ouvrage de M^e Devillez les citations suivantes (3) :

1. *Bulletin de l'Association littéraire et artistique internationale*, octobre 1909, p. 97.

2. Marchais, *Le cinématographe dans ses rapports avec le droit d'auteur*, p. 109.

3. Devillez, *L'œuvre cinématographique et la propriété artistique*, p. 55 notes.

Arrêt de la Cour de Paris du 19 décembre 1913. *Gaz. Trib.* 1914.2.119. aff. *Michel Strogoff*: « .. que le développement du drame scénique n'en subsiste pas moins tout entier et que le sujet apparaît dès lors avec la manière personnelle dont il a été traité » ... « que la Compagnie Edison a porté atteinte au droit privatif indépendant de toute forme littéraire que les auteurs du drame *Michel Strogoff* ont acquis sur leur propre travail, sur l'esquisse, le plan et le scénario de l'œuvre ».

A citer encore :

Jugement du Tribunal civil de la Seine du 22 avril 1922. Aff. *La Bague*, arrêt de la Cour de Paris du 23 juillet 1914, et arrêt de la Chambre des Requêtes du 27 février 1918. *Annales P. I. L. A.*, mars-avril-mai 1919.1.53, article 5, 178.

Le Tribunal civil de la Seine (audience du 22 mai 1917) dans l'affaire *Maud en culottes* a repoussé la demande de M. Willy qui prétendait que ce film avait été tiré de sa pièce *Le petit jeune homme*. Le Tribunal a estimé que le fait pour une jeune fille d'adopter des vêtements d'homme pour surveiller celui qu'elle aime « est un thème faisant partie du fonds commun du théâtre et par conséquent ne peut faire objet à lui seul de revendication ».

Le Tribunal civil de la Seine (4 mars 1914), affaire *Laquelle ?* (1). Paul Hervieu c. Société des Etablis-

1. *Gaz. Trib.*, 1922.2.564.

sements Gaumont, débout le demandeur en le couvrant de fleurs : « que l'on ne saurait voir, dans le tableau du film *Laquelle ?* une reproduction même partielle de la pièce de théâtre, sans méconnaître les caractères propres de cette pièce dont l'originalité et les mérites évidents ne peuvent être confondus avec les simples artifices du théâtre. » Pour tout commentaire nous répéterons : question d'espèce !

La contrefaçon partielle par le cinéma est la reproduction d'une ou plusieurs scènes, d'un titre, ou du nom des personnages. Un exemple de contrefaçon d'une partie d'œuvre est donnée par l'affaire *La Bague* citée par Devillez, et par Meignen et Dumoret. Il est évident que c'est un acte illicite. Nous renvoyons pour ce cas d'un intérêt secondaire pour lequel les règles généralement admises s'appliquent, aux auteurs précités. Complétons la question du titre, déjà exposée plus haut. Merlin et avec lui la jurisprudence soutiennent que le titre original seul doit jouir de la protection du décret-loi de 1793 et de l'article 425 du Code pénal. Par exemple *Théodore cherche des allumettes* (phrase complète), *L'Amour Buisonnier* (qualificatif imprévu joint à un substantif quelconque), *Le Fils de Lagardère* (nom fictif) ont été sacrés résultat d'un travail intellectuel et personnel.

Pouillet, Taillefer et Claro s'appuient sur l'article 1382 et assimilent le titre à l'enseigne. Ce système

permet de protéger un titre banal, illustré par le succès d'une œuvre. Mais il faut dans ce cas qu'il y ait concurrence déloyale et possibilité de confusion. La jurisprudence a parfois adopté ce point de vue, notamment dans l'affaire *Les deux gosses* (1) :

« Attendu qu'il est constant que sous le titre *Les deux gosses* Decourcelle a fait représenter une pièce de théâtre dont le succès a eu un grand retentissement et que ce titre qui constitue en quelque sorte l'enseigne qu'il a donnée de son œuvre et sous laquelle il l'a fait connaître, est devenue incontestablement sa propriété ;

« Attendu qu'il n'est pas douteux qu'en choisissant ce titre et en se l'appropriant pour le faire servir à la dénomination d'une bande cinématographique que met en vente la Société défenderesse, encore que les vues qu'elle reproduit en public par le moyen de ces bandes n'aient aucun rapport avec l'ouvrage de Decourcelle, a cependant voulu profiter de la vogue qui attachait le public à ce titre ;

« Attendu que le droit de l'auteur n'est pas limité à la propriété littéraire de son œuvre mais qu'il s'étend encore au titre qu'il a donné à son œuvre, puisque ce titre l'individualise et permet de la distinguer des œuvres similaires. »

De nombreux arrêts semblables seraient à citer.

1. Trib. Civ. Seine, 27 décembre 1906. *Gaz. Trib.*, 1907.2.273.

Parmi eux nous relevons : Tribunal civil de la Seine, 24 janvier 1917 (Daudet c. Société des Etablissements Pathé Frères aff. *La lutte pour la vie*) (1), Tribunal civil de la Seine, 24 janvier 1917 aff. *La gueuse* (2), Tribunal civil de la Seine, 15 mai 1917, aff. *Le Légionnaire*.

Dans l'affaire *Le Feu* déjà citée, le Tribunal a débouté Barbusse parce que la Société défenderesse avait fait suivre le terme *Feu* du sous-titre : « 1914-1918 » qui ne figurait pas dans l'œuvre du romancier. La concurrence déloyale et la possibilité de confusion n'existaient pas en l'espèce. Ce fut du moins l'avis des juges.

Les auteurs qui ont commenté ces décisions, Devillez entre autres, semblent adopter la théorie du titre « marque de fabrique ». En ce qui nous concerne, nous nous rallions à ce point de vue pour protéger le titre banal, et réservons à celui qui est vraiment caractéristique le bénéfice de la loi de 1793.

Il est à remarquer que le choix d'un titre n'est pas comme certains pourraient le penser, un problème facile. Il a une grande importance, et contribue souvent au succès pécuniaire d'une œuvre. Des expressions telles que *Ton corps est à toi*, *Un mois chez les Filles*, *Le Droit d'aimer*, *Tire au Flanc*, *La nuit est à nous*, et d'autres bien plus suggestifs cons-

1. *Gaz. Trib.*, 12 juillet 1917.

2. *Gaz. Trib.*, 1918.2.161.

tituent un véritable appât pour la clientèle. Les auteurs contemporains, venant bien tard dans un siècle bien vieux, risquent de très bonne foi d'utiliser un titre déjà adopté par leurs devanciers. Ils se réfugient de plus en plus, au moins au théâtre, dans des noms propres ou des prénoms, exemple : *Topaze*, *Etienne*, *Barricou*, *Marius*, etc..., ce qui leur évite l'aléa d'un procès.

La reproduction du nom des personnages, que nous avons traitée plus haut, n'appelle pas de nouveaux développements.

Nous venons d'étudier la contrefaçon des œuvres littéraires, dramatiques, et même musicales (affaire *Faust*).

Cette dernière espèce, suscitée par le film parlant, comporte l'étude de certains cas assez techniques (reproduction d'un thème musical, d'un refrain, d'un air) pour lesquels nous renvoyons à la thèse très complète de M. Chartier : *Les droits du musicien sur son œuvre*. Nous ne connaissons pas de procès récent dans lesquels les droits du compositeur aient été lésés en matière de cinématographe. Cela tient à ce que la plupart du temps la musique n'est pas composée spécialement. Les Darius Milhaud et les autres célébrités de notre époque n'ont pas encore été tentés par le septième art. Il y aurait pourtant fort à faire, car le rythme visuel du film doit pouvoir être transposé en « images sonores ».

Par contre les œuvres plastiques ont déjà inspiré certains cinéastes.

Le jugement du Tribunal civil de la Seine du 3 décembre 1913, Etcheverry c. Itala Film et autres, affaire *Le Vertige* (1), et celui du Tribunal civil de la Seine du 30 janvier 1918 confirmé par la cour de Paris le 5 juillet 1919, Luc-Olivier Merson c. Société des Etablissements Gaumont, affaire *Le Repos de la Sainte Famille en Egypte* (2) en sont des exemples.

Ces deux décisions sont en faveur des Sociétés défenderesses, la première avec les attendus suivants : « Ce qui constitue l'élément essentiel d'une œuvre artistique, c'est moins le cadre de la scène et la disposition des lieux que l'expression donnée par l'artiste à ses personnages ; par suite la contrefaçon se trouve exclue du fait que les artistes qui ont posé pour le film n'ont pas songé au tableau », la seconde parce que « la copie était secondaire et n'avait ni la même originalité ni la même heureuse conception quant à la physionomie des personnages... » La Cour de cassation a ajouté que le film était « loin de reproduire ce qui caractérise l'expression particulière et originale donnée par l'artiste à sa pensée... » Cette opinion a été violemment critiquée et douze artistes français parmi lesquels Bonnat, Besnard, Flameng ont déclaré dans une note parue dans *Le Droit d'Auteur*

1. *Annales P. I. L. A.*, mars 1914. 2. 31, art. 1037.

2. *Annales P. I. L. A.*, février 1920. 1. 40, art. 5207.

qu'il s'agissait en l'espèce, à leur avis, d'une « copie défigurée, maquillée ». « Cette particularité, ont-il conclu, ajoute d'après nous à la gravité de l'atteinte aux droits tant moraux que matériels dont l'artiste est fondé à se plaindre. »

Le procès Delaval c. Société Pathé Consortium Cinéma (1) a été intenté par un architecte qui a construit un palais inspiré du temple d'Angkor, à l'Exposition de Marseille. Ce monument a été reproduit dans le film *Taô* sans autorisation, et le nom de l'auteur a été omis. Cette fois le tribunal a donné gain de cause à l'artiste. Malgré cela les juges sont particulièrement timorés sur le chapitre imitation de tableaux ou sculptures.

L'arrêt de l'affaire Luc-Olivier Merson ajoute que « l'auteur d'un film qui reconnaît s'être inspiré d'un tableau de maître en le dénaturant donne une suffisante satisfaction à l'auteur de ce tableau en supprimant sur le seul exemplaire saisi l'épisode susceptible de porter ombrage aux sentiments de l'artiste » (2). Stupéfiant ! !

Si la jurisprudence est timide, la doctrine l'est moins et admet qu'il y a contrefaçon lorsque la copie donne la même impression que l'original, expression

1. Jugement du Trib. civ. de la Seine, 3^e ch., 6 mai 1925. *Gaz. Pal.*, 23 mai 1925. — *Gaz. Trib.*, 22 juillet 1925. — *Annales P. I. L. A.*, 1928, p. 85.

2. Grente, *La protection légale des œuvres dramatiques*, p. 92.

assez large (Meignen et Dumoret (1), Grente, Devillez (2). Notre avis ? Cela dépend des cas.

Nous avons démontré plus haut que le film était à la fois édition et représentation. L'auteur contrefait a donc à sa disposition l'action en contrefaçon par édition, civile et pénale (Loi de 1793 et art. 425 du Code pénal). Si le film a été projeté, il lui est loisible en outre d'utiliser l'action en représentation illicite également civile et pénale (décret de 1791 et art. 428 du Code pénal) (3). Contrairement à l'opinion de M^e Devillez (4), nous pensons qu'une adaptation cinématographique peut être la cause d'une simple action en représentation illicite. Non certes de la part d'un romancier ou d'un dramaturge, mais de la part d'un auteur cinégraphiste, dans le cas du doublage ! Nous y viendrons plus loin. Nous croyons d'ailleurs que M^e Devillez a mal exprimé sa propre pensée à ce sujet. Les sanctions aux atteintes aux droits de l'auteur sont :

1^o Suppression du passage ou de la bande incrimée.

1. *Code du Cinéma*, p. 27.

2. Devillez, p. 65.

3. Affaires : *Michel Strogoff*, Cour de Paris, 20 décembre 1913. « Laquelle ? » (L'Enigme). Trib. civ. Seine, 4 mars 1914. Grus et autres. Trib. Corr. Reims, 11 juin 1890. *Le papa de Francine*, Trib. civ. Seine, 7 juillet 1908. Citées par Meignen : *Code du cinéma*, p. 11 et 12.

4. Devillez : *L'œuvre cinématographique et la propriété artistique*, p. 64 notes.

minée, sur tous les exemplaires possédés par le défendeur.

(Pour les copies qui existent chez les exploitants, il est nécessaire chaque fois qu'il en sera trouvé, de recommencer un nouveau procès contre leur détenteur) (1).

2^o Condamnation des dommages-intérêts.

Les amendes sont peu usitées. Prenant position contre la jurisprudence, Meignen déplore l'extension au cinéma des articles 425 et 428. « Les lois pénales étant de droit étroit » (2). Il reconnaît toutefois que l'action civile subsiste. Son opinion reste isolée.

Pour constater la contrefaçon, la saisie prévue par la loi de 1793, peut être pratiquée chez le producteur, l'éditeur, le loueur ou l'exploitant. La logique commande de commencer par le producteur, qui jusqu'à maintenant est le seul qui ait des rapports contractuels avec l'auteur et puisse avoir l'autorisation écrite de ce dernier. Le constat d'huissier est plus fréquemment employé. La citation en Référé avec demande de nomination d'experts et de mesures conservatoires a été utilisée dans les affaires « A. C. Films » c. association des Anciens camarades de combat et M. Jean Pères, exploitant, films, *Verdun, Pour la paix du monde* (3) 19 octobre

1. Décision de l'affaire, *Les deux gosses*, citée par Devillez, p. 66.

2. Meignen, p. 12

3. *Ciné-Journal*, 21 octobre 1927.

1927, et Bédier c. L'Union-Eclair, *Tristan et Iseult*, 24 mai 1921 (1).

La procédure est la même que dans l'hypothèse de contrefaçon littéraire ou artistique.

§ 3. — Protection accordée au cinéma contre la reproduction par le film et par les autres arts ou procédés industriels.

A peine né, le septième art a dû se défendre contre lui-même et contre ses anciens. L'auteur cinégraphiste, est-il besoin de le dire, jouit des mêmes prérogatives que ses confrères en littérature ou théâtre. Il est protégé par les lois civiles et pénales ; qui régissent la propriété artistique (2). Seules les méthodes des contrefacteurs peuvent être ici différentes.

La reproduction intégrale par « production » ne se présente pas car il est préférable d'engager des capitaux importants dans une œuvre nouvelle plutôt que dans un plagiat.

La contrefaçon complète est faite par édition (tirage de nouveaux positifs sur le négatif original) (3)

1. *Annales P. I. L. A.*, juin 1921. 1, p. 221, art. 5.350.

2. Les tribunaux ont assimilé le film à une édition et à une représentation. Trib. Seine, 18 décembre 1911. Cour de Paris, 20 mai 1912. Cités par Marchais, et autres arrêts mentionnés plus haut.

3. T. C. Seine, 10 février 1905. D. 190-2-389 ; T. C. Seine, 17 mars 1905. D. 1902-2-389.

ou par contretypage, procédé qui consiste à tirer un négatif d'après un positif puis à tirer de ce nouveau négatif un certain nombre de copies.

Au contraire l'emprunt du scénario se fait par « production » ou « édition ». Il en est de même de la reproduction partielle de certains tableaux, de la mise en scène, du jeu des acteurs, du titre et du nom des personnages.

La représentation illicite simple est concrétisée par le « doublage ».

La jurisprudence, la doctrine et les conventions internationales (1) ont établi une distinction entre trois sortes de films : les reproductions des scènes de la réalité (actualités), les documentaires, et les bandes retraçant les péripéties de héros imaginaires, qui constituent de véritables œuvres dramatiques.

Les actualités sont entièrement assimilées aux photographies, et les développements que nous

1. Conférence de Berlin, 1908, article 14, alinéas 2 et 3 :

« Sont protégées comme œuvres littéraires ou artistiques les productions cinématographiques lorsque par les dispositifs de la mise en scène ou les combinaisons des incidents représentés, l'auteur a donné à son œuvre un caractère personnel et original.

Sans préjudice des droits de l'auteur de l'œuvre originale, la reproduction par le cinématographe d'une œuvre littéraire, scientifique ou artistique est protégée comme une œuvre originale. » Conférence de Rome, 1928 même article (cité par le *Droit d'auteur* du 15 juin 1928, p. 75) : texte identique dans lequel sont seulement supprimés la mention : « par les dispositions de la mise en scène ou les combinaisons des incidents représentés » et les mots « personnel et... ».

avons consacrés au début de cet ouvrage à ces dernières trouvent leur application ici. Le principe est le suivant : défense de reproduire par édition ou contretypage, mais possibilité de photographier à nouveau la même scène. La revue du 14 juillet, l'arrivée du ras Taffari, la chasse à courre d'un grand seigneur, ne peuvent être le monopole d'une seule firme. Les documentaires (voyages, explorations, films scientifiques, vues d'usine) étaient justiciables du même régime que les actualités, jusqu'en 1928. Ils sont maintenant promus à la dignité d'œuvres de l'esprit et c'est justice (conférence de Rome). Les films dramatiques sont protégés au même titre que les romans ou pièces de théâtre. La compagnie amorcée en vue de la suppression de la phrase : « lorsque l'auteur a donné à son œuvre un caractère original » (convention de Rome) ne paraît pas logique. Cette partie du texte établit justement la discrimination — très légitime à notre avis — entre les différentes catégories d'œuvres cinématographiques. Les auteurs qui ont traité de la question adoptent pour la plupart cette distinction (1). Les tribunaux l'on consacré nettement (2).

1. Marchais, Devillez par exemple. Meignen (p. 183) estime que les lois pénales étant de droit étroit ne doivent pas être étendues au cinéma qui serait protégé uniquement par les lois civiles.

2. T. C. Seine, 10 février 1905. Aff. Docteur Doyen (Pataille *Annales P. I. L. A.*, 05, 11). Justice de Paix de Narbonne, 4 mars

Seule à notre connaissance l'association littéraire et artistique internationale préconise la protection des œuvres cinématographiques sans les différencier.

Le Congrès du Caire (23-28 décembre 1929) a adopté une résolution dont l'article 7 *bis*, alinéa 1 est ainsi conçu : Les œuvres cinématographiques sont protégées au même titre que les œuvres littéraires, artistiques ou scientifiques (1).

L'emprunt du scénario s'est présenté à plusieurs reprises. Ce fut le motif des procès *Cagliostro* (T. C. Seine 2 juillet 1912), *L'Assommoir* (T. C. Seine 29 juillet 1912) (2), *Les deux gosses* (T. Com. Seine, 27 décembre 1906) et Nadar (T. C. Seine, 31 mai 1913) (3). Les mêmes remarques sont de mise qu'en matière littéraire. Où commence et où finit la copie du sujet ? Tels sont les termes de l'équation à résoudre. Il arrive parfois que le thème d'un ouvrage non édité ou représenté soit l'objet de plagiat. Cela s'est présenté pour MM. Oswald et Lévy qui avaient soumis une opérette de leur composition à un directeur de théâtre. Celui-ci, non

1905, cités par Devillez, p. 97. T. C. Seine, 17 mars 1905. D. 1905-2-389. Cour de Paris, 6 mai 1921.

Annales P. I. L. A., juillet-août 1921-1-270, art. 5368. *Gaz. Trib.*, 1921-2-481.

1. *La Coopération Intellectuelle*, 2^e année, n° 16, du 15 avril 1930, p. 187.

2. *Tabl. Gaz. Pal.*, 1919.

3. Cités par Meignen.

content de la refuser, l'avait fait lire à son beau-père, Offenbach. L'illustre musicien, quelque temps après, avait fait représenter une œuvre inspirée de la donnée des auteurs « blackboulés ». MM. Oswald et Lévy, battus et mécontents, s'adressèrent à la justice... et en furent pour leurs frais. Il est à croire que la renommée d'Offenbach impressionna les magistrats, à moins que réellement la contrefaçon n'ait pas été manifeste. Il est cependant nécessaire qu'un écrivain puisse faire lire ses élucubrations bonnes ou mauvaises, en toute tranquillité d'esprit, et c'est une hérésie d'écrire, comme l'Institut international de coopération intellectuelle : « La protection légale ne commence qu'à partir de la publication et la contrefaçon ne peut se produire que lorsque cette publication a eu lieu » (1). Il est juste en revanche d'exiger de l'auteur qu'il démontre à l'aide de faits précis et indiscutables l'antériorité qu'il a acquise. A cet égard tous les modes de preuve nous paraissent admissibles (témoignages, lettres, etc...). Meignen envisage la création d'un timbre spécial qui serait apposé par l'Enregistrement sur les manuscrits sans ratures. Mauvaise idée ! Que le fisc intervienne dans les contrats bi-latéraux et que le jour de l'oblitération constitue date certaine pour ceux-ci, soit ! mais qu'il s'interpose là

1. *La Protection Internationale du Droit d'auteur* (travaux préparatoires à la Conférence de Rome, 1928), p. 16.

où il n'a que faire, non, mille fois non ! — L'Association des Auteurs de Films propose une solution bien meilleure qui donne toute garantie aux intéressés : c'est le dépôt à son siège d'une copie manuscrite ou dactylographiée du scénario sous enveloppe fermée, munie de cachets de cire, et accompagnée d'une lettre indiquant le titre, la première et la dernière ligne et si possible le nombre de feuillets.

Pour l'usurpation du titre, ce que nous avons dit plus haut s'applique sans changement (1).

Le *doublage* est le fait par un exploitant de projeter dans deux ou plusieurs salles un film qu'il a loué pour un seul établissement. Il y a suivant les cas doublage, triplage, quadruplage etc...

Les juges ont surtout fait application en la matière des articles du Code relatifs aux obligations contractuelles et non de la loi de 1791 (2). Cependant un arrêt tout récent de la Cour de Bordeaux (11 février 1930 (3)) assimile très nettement le doublage à la représentation illicite : Ses attendus sont particulièrement catégoriques :

« Attendu que l'article 428 du Code pénal s'étend à toutes les productions du domaine littéraire,

1. Aff. *Les derniers jours de Pompéi*, Tribunal Royal de Cologne, 5 septembre 1913, citée par Meignen.

2. Trib. Com. Marseille 1913.1.330. D'après tables *Gaz. Pal.* ; Trib. Com. Seine 13 juillet 1915. *Gaz. Trib.*, 30 octobre 1915.

3. Dalloz, 10 avril 1930, p. 235. Aff. Maurel c/ Société des Films Paramount.

scientifique et artistique dont les représentations sont faites au mépris des lois et règlements relatifs à la propriétés des auteurs, c'est-à-dire sans leur consentement formel ;

« Attendu que. . . . Maurel a, contrairement à la thèse soutenue par la défense, violé les lois et règlements protégeant la propriété des auteurs ; .

. Qu'à bon droit les premiers juges ont déclaré que de tels agissements tombaient sous l'application de l'article 428 du Code Pénal ; ».

Là, contrairement à l'opinion soutenue par M^e Devillez, il y a bien eu représentation illicite sans contrefaçon.

Le cinéma, pillé par les siens, ne paraît pas jusqu'ici avoir eu souvent à se plaindre de la concurrence déloyale des littérateurs. Nous ne connaissons qu'une espèce (encore la contrefaçon était-elle le fait d'un producteur) où la jurisprudence ait eu à se prononcer : affaire Mandement auteur du scénario *Fauvette* contre la Société Eclair qui a fait publier dans le *Petit Journal* un ciné-roman tiré du film par Marcel Allain et l'a fait ensuite éditer chez Arthème Fayard (1).

L'avenir verra sans doute éclore de nombreux procès dans cet ordre d'idées, car la technique

1. *Annales P. I. L. A.*, juillet-août 1921.1.270, art. 5368, *Gaz. Trib.*, 1921.2.481.

cinématographique tente de nombreux romanciers et dramaturges. L'éditeur bien connu, F. Rouff, publie une collection à l'usage des midinettes, dont les ouvrages évoquent par leur facture le film cinématographique. Même succession de nombreux tableaux et même dénouement généralement heureux ! Les dernières pièces d'Henry Bernstein, Félix, Mélo sont découpées en multiples scènes, dont quelques-unes presque muettes. Le théâtre perdrait-il la parole tandis que le cinéma l'acquiert ? Il faut reconnaître que l'auteur de la Griffe a utilisé la pantomime avec un rare bonheur, justifiant la devise : la parole est d'argent et le silence est d'or. M. Charles Méré dans *La Chair* qui est une fort belle pièce, a également été influencé par le cinéma. « Le Cinéma essaie de copier le théâtre. Le théâtre essaie de copier le cinéma... La nouvelle pièce de M. Charles Méré, de fond et de forme, fait songer à un scénario de film qu'on tournerait devant le public. Les tableaux se succèdent comme sur l'écran ; grâce à une scène tournante on change trente-sept fois le décor au cours des trois actes », écrit M. Jean Prudhomme (1).

Il est incontestable qu'une évolution s'amorce dans l'art dramatique qui nous mènera loin de la vieille règle des trois unités, chère aux classiques. Tandis que les cinéastes depuis l'avènement du « par-

lant » ou du « parlé » (comme vous voudrez) s'exclament : « Le cinéma ne doit pas ressembler au théâtre », de l'autre côté de la barricade les dramaturges se tiennent sur la réserve, séduits de plus en plus par les nouvelles formes d'expression de la pensée que le film leur a révélées. La contrefaçon du film sonore par les autres procédés industriels a trait à la reproduction partielle de certains airs. Le principal coupable est le phonographe. La T. S. F. peut être complice, si le disque sert à l'émission. Celle-ci qui n'a pas encore de statut en France s'est mis quelquefois en contravention avec les lois sur le droit d'auteur. Dans l'affaire Lherbier (1), il y avait à la fois diffusion sans autorisation et représentation illicite, le fonctionnaire inculpé ayant mis une salle à la disposition de certaines sociétés pour la réception des concerts radiophoniques (2). Le film de salon est également susceptible de reproduire certaines parties d'une œuvre, et bientôt la télévision... ! Les inventions nouvelles apportent leur contingent de méfaits, en contre-partie des satisfactions qu'elles procurent.

Pour terminer ce chapitre, signalons un problème, qui n'est pas particulier au cinéma : celui de la soli-

1. Trib. Corr. de Marseille, 30 juillet 1927. Société des Auteurs c. Lherbier directeur régional des P. T. T. de Marseille, *Gaz. Trib.*, 4 et 5 novembre 1927.

2. Il n'était pas question là de contrefaçon d'un film. Mais le cas serait absolument similaire.

darité du loueur et de l'exploitant à l'égard du producteur. Ces industriels en effet sont dans la situation d'un libraire qui vend des ouvrages contrefaits par l'éditeur qui les lui a livrés. Les tribunaux répondent par la négative « le loueur et l'exploitant n'ayant aucun moyen de s'assurer que pour les films qui leur sont envoyés, les autorisations nécessaires ont été régulièrement obtenues par les éditeurs » (1). Il est fait exception à cette règle, dans le cas de mauvaise foi, lorsque un film a été maquillé, lorsque la marque du fabricant a disparu, ou lorsque les déclarations de l'exploitant au moment du procès-verbal de constat prouvent que ce dernier agit en connaissance de cause (aff. *Cagliostro* et *l'Assommoir*, T. C. Seine, 29 juillet 1912) (1).

1. Meignen et Dumoret, *Code du cinéma*, p. 184.

CHAPITRE V

DÉTERMINATION DES AUTEURS D'UN FILM SONORE ET PARLANT

- § 1. Généralités.
- § 2. Producteur.
- § 3. Auteur initial.
- § 4. Scénariste.
- § 5. Compositeur.
- § 6. Metteur en scène.
- § 7. Ingénieur du son, photographe, décorateur.
- § 8. Interprètes.
- § 9. Conclusion.

§ 1. — Généralités.

Les diverses personnes qui participent à l'enfancement d'une œuvre cinématographique sont : le producteur, l'auteur du roman ou de la pièce dont le film est tiré (lorsque c'est le cas), le scénariste, le compositeur de musique, si celle-ci est originale, le découpeur, le metteur en scène, l'ingénieur de prise de sons, les acteurs, l'opérateur-photographe, le décorateur. Pratiquement certains de ces emplois sont cumulés. Le metteur en scène est généralement découpeur, et parfois même scénariste. Nous allons examiner les titres de chacun de ces candidats au grade d'auteur.

§ 2. — Producteur.

Le producteur ambitionne cette qualité et le traité-type récemment conclu entre la Chambre Syndicale Française de la Cinématographie et la Société des auteurs la lui accorde. C'est lui qui fournit les capitaux, et engage la plupart des artisans qui collaborent à la confection du film. La doctrine et la jurisprudence lui paraissent favorables. Si la qualité de créateur lui est refusée, alors « on écarte de la protection du film celui qui s'en étant fait le manager a plus d'intérêt et de facilité que tout autre à le défendre ». Cette opinion, soutenue par Edgar Faure (1), ne nous paraît pas fondée. En tout état de cause le producteur est garanti par l'article 1382 du Code civil et la législation sur la concurrence déloyale. L'institut International de Coopération Intellectuelle estime que celui qui a commandé un film, en a réuni les éléments et l'a fait exécuter, est à l'égard des tiers réputé l'auteur (2). Les rédacteurs du mémoire italien présenté à la Conférence de Rome (1928) abondent dans le même sens : « Pratiquement la seule solution possible (disent-ils) est de considérer l'entrepreneur comme étant l'auteur. »

1. *La critique cinématographique*, n° du 16 mai 1930.

2. *La protection internationale du Droit d'auteur*, p. 29 et 30 § 41.

Le vœu du Congrès de 1925 de l'Association littéraire et artistique internationale est plus restrictif : « L'auteur initial, le scénariste, le metteur en scène et l'éditeur *lorsqu'il aura contribué à la réalisation artistique du scénario à l'écran* auront les mêmes droits de collaboration sur l'œuvre commune. » Il exige donc du producteur qu'il fasse acte d'artiste. Ce ne sera pas souvent le fait des Sociétés anonymes dont les administrateurs-délégués sont accaparés par les questions commerciales ou bancaires. Les dernier Congrès de cette même association adoptent pour la détermination des auteurs le terme vague de « créateurs intellectuels » qui semble exclure le producteur. Marchais, dont la thèse est pourtant remarquable, ne se prononce pas. Pour Devillez « le producteur est un auteur dans la mesure où *les véritables créateurs artistiques de l'œuvre* (1) ont transporté leurs droits sur lui et en ont perdu l'exercice à son profit par l'effet des contrats ». Plus loin il écrit encore : « Le producteur est auteur grâce aux contrats de commande qu'il passe, c'est-à-dire en tant qu'il profite des droits qu'auraient eus les créateurs de l'œuvre en l'absence de ces contrats (1). » Ces définitions et ces motifs s'appliquent certainement mieux à un éditeur qu'à un auteur. Elles ne nous paraissent pas convaincantes.

1. Devillez, p. 127 et 128.

La jurisprudence n'a pas eu encore à se prononcer, et il est impossible de prédire quel parti elle prendra. On a voulu raisonner par analogie et la supposer favorable au producteur en tirant parti de certains jugements qui décident que le publicateur d'une œuvre littéraire composite, dont il a réuni les auteurs, a lui-même la qualité de « véritable et principal auteur ». Ce sont : les arrêts de la Cour d'Orléans (10 juillet 1854) (1), de Toulouse (2 juillet 1857) (2), et de Paris (6 juin 1883) (3). D'après Devillez d'autres décisions : Paris, 15 juin 1901 (4), Nantes (1905) (5), considèrent que « par l'effet de ces contrats de commande » (louages d'ouvrages, de services, engagements), « on peut être auteur d'une œuvre que l'on n'a pas faite, mais que l'on a payée et produite sous son nom ». Il y a aussi le procès de 1883, intenté par la veuve de Fortuné Henry contre Delbruck, Hachette, Delagrave et autres. Fortuné Henry a de 1848 à 1855 composé un certain nombre de rondes et chansonnettes enfantines pour un recueil publié par Delbruck, intitulé : *L'éducation nouvelle, journal des mères et des enfants*. Plus tard, Delbruck a fait publier chez Hachette, deux extraits de ce recueil. Mme Veuve Fortuné Henry a estimé qu'il

1. D. 1855.2.156.

2. D'après Pouillet, *op. cit.*, n° 123 et D. 1857.2.205.

3. *Annales P.I.L.A.*, 1885, p. 87.

4. D. 1903.2.273.

5. *Gaz. Trib.*, 18 juin 1905. Pouillet, *op. cit.*, n° 124.

y avait là contrefaçon. Elle a été déboutée par jugement du Tribunal correctionnel de Paris (17 mars 1883) confirmé par la Cour de Paris le 6 juin 1883, les juges ayant considéré « que dans les ouvrages collectifs composés de morceaux écrits et signés par un certain nombre de collaborateurs, la qualité de véritable et principal auteur appartient à celui qui a conçu et dirigé l'ensemble du travail ». Le commentateur des *Annales P. I. L. A.*, rappelle à ce sujet l'avis de Pouillet (1) dont ce jugement n'a fait que reproduire les termes, mot à mot.

Eh ! bien, presque seuls, nous nous élevons contre cette conception ! Pour nous l'auteur est celui qui fait réellement un travail intellectuel. Qu'on ne vienne pas nous dire que le producteur mérite ce qualificatif, parce qu'il choisit le scénario ou l'œuvre primitive dont celui-ci est tiré, et qu'il engage le metteur en scène ! Sans doute il doit faire preuve de goût artistique au même titre qu'un directeur de théâtre, ou qu'un éditeur d'ouvrages littéraires, et c'est par ce côté que son métier est d'un ordre élevé. Mais cela n'est pas suffisant.

Et quant à être auteur d'une œuvre que l'on n'a pas faite mais que l'on a payée, c'est aussi absurde que de dire que la maîtresse de maison qui a acheté un beefsteak chez le boucher et des pommes de

1. Pouillet, *Propriété littéraire et artistique*, n° 122.

terre chez le marchand de légumes devient auteur d'un beefsteak aux pommes aux lieu et place de sa cuisinière ! (Pardonnez cette boutade). Quant au fait que les producteurs indiquent leur nom sur les affiches, « signent » en quelque sorte, nous le considérons comme l'apposition d'une simple marque de fabrique qui ne préjuge nullement de la qualité d'auteur.

§ 3. — Auteur initial.

L'auteur du roman, de la pièce de théâtre ou de la nouvelle dont le scénario du film est tiré est dénommé généralement : « Auteur initial ». Nos « doctrinaires », si indulgents pour le producteur, sont très sévères à son endroit. D'après Grente : « Si un contrat de collaboration n'intervient pas, l'auteur du roman ne saurait être considéré comme le collaborateur de la pièce ». Cette opinion concerne l'adaptation d'un roman à la scène, mais elle s'appliquerait sans nul doute, le cas étant identique, à l'adaptation au cinéma. Pouillet refuse également au romancier les attributives d'un collaborateur⁽¹⁾. A l'inverse, l'article 46 des Statuts de la Société des gens de Lettres stipule qu'en cas de contrefaçon, « le sociétaire ou adhérent peut renoncer à exercer ses droits de poursuite contre l'auteur de la pièce

1. *Loc. cit.*, n° 110, d'après Grente.

à la condition d'être considéré comme collaborateur ». L'auteur d'unfilm bénéficierait vraisemblablement du même traitement. — Quant à Devillez, dont l'ouvrage si intéressant nous a été d'un grand secours, il refuse nettement le titre de créateur cinégraphiste au romancier, car, dit-il, il « n'a pas participé au travail créateur »... : « il n'a pas collaboré » (1). Il reconnaît qu'il peut devenir cinéaste et en acquérir les droits par convention. Il suppose que son avis ne serait pas suivi par la jurisprudence, qui, d'après lui, se montrerait plus libérale à l'égard de l'auteur primitif.

La commission de la cinématographie du 14 mai 1927, sur rapport de M. Dumoret, classe au contraire l'auteur initial parmi les créateurs. Nous nous rallions sans hésiter à cet avis. En pratique, le littérateur ou le dramaturge est réellement un collaborateur. Presque toujours il éclaire le scénariste de ses conseils. Il a donc un rôle effectif. S'il ne l'assume pas, il a tort. Qu'il ne vienne pas dire ensuite que sa pensée a été trahie !

§ 4. — Scénariste.

Nous arrivons maintenant au « scénariste », appelé ainsi quand le scénario est original, et nommé

1. Devillez, p. 128.

« adaptateur » quand il est tiré d'une autre œuvre. Dans cette dernière hypothèse la fonction se cumule souvent avec celle de metteur en scène. Le scénario est une pièce de théâtre cinématographique couchée sur papier, qui attend d'être jouée, éditée et projetée. Il doit donc, suivant l'expression de Diamant-Berger (1), donner « dans leur ordre dramatique toutes les scènes avec le détail de ce qui s'y passe » ajoutons : « avec le dialogue ». L'éminent technicien écrit encore : « Le scénario, c'est le film lui-même. C'est écrire le film tel qu'il sera imprimé sur la pellicule ». Un exemple bien choisi de scénario très près de sa réalisation est cité dans *Ciné-Magazine* d'octobre 1925 : « Les belles noces dans la rue » de J. Boujean (article de M. Jean Arroy). M. Boujean y prévoit toutes les images, tous les gestes du héros victime d'une sorte d'hallucination sous l'empire de la peur. Le scénariste est vraiment un auteur cinégraphiste dans toute l'acception du mot. C'est l'évidence et point n'est besoin de longs développements pour démontrer ce qui crève les yeux. Il en est de même de l'adaptateur. Ses droits néanmoins subissent une restriction. Ils sont primés par ceux de l'auteur initial qui « seul conservera la propriété exclusive de son sujet pour toute autre forme d'utilisation » (2). La loi polonaise adopte en

1. Diamant-Berger, *Le cinéma*, p. 18.

2. Résolution du XXXVII^e Congrès de l'Association littéraire.

cette espèce une terminologie assez heureuse. « Elle distingue les droits dépendants des droits indépendants. Les droits indépendants sont ceux qu'acquiert le transformateur de l'œuvre sur ses transformations (traductions, adaptations, arrangements de musique). Tant que l'œuvre originale n'est pas tombée dans le domaine public, le droit dépendant ne peut naître qu'avec l'autorisation de l'auteur de l'œuvre originale. Lorsqu'une œuvre bien qu'inspirée par une production antérieure, constitue en réalité, non pas une simple transformation, mais une création personnelle, elle est alors l'objet d'un droit indépendant » (1). Cette formule est parfaite.

§ 5. — Compositeur.

Le compositeur de musique est un cinéaste lorsque la partition a été écrite en vue du film. Dans le cas contraire, il faut répondre par la négative. Les musiciens américains ont été attirés par le nouvel art et ont produit des opéras et des opérettes cinématographiques. Ceux d'Europe suivront, comme il convient, avec quelque retard.

et artistique internationale. Le Caire, 23-28 décembre 1929, d'après *La Coopération Intellectuelle*, 2^e année, n° 16 du 15 avril 1930, p. 187.

1. D'après *La Protection Internationale du Droit d'Auteur*, p. 17 et 18.

§ 6. — Metteur en scène.

Voici maintenant, pour paraphraser Diamant-Berger, le « maître-Jacques » du cinéma.

Le metteur en scène est un personnage considérable ; c'est le premier technicien que nous rencontrons sur la route ! Il est d'ordinaire en même temps découpeur.

Pour consacrer ses droits « il n'est même pas besoin de détailler l'importance de son rôle ; c'est lui le principal créateur » (1). Moins absolue dans l'exclusivisme, mais tout aussi nette est la formule de M^e Edgar Faure (2) : « Le metteur en scène de cinéma..., en réglant l'ordonnance et le développement de la réalisation scénique, a coulé son travail dans l'ouvrage même, lui a donné sa marque et sa participation désormais n'en pourra plus être écartée ». Meignen est tout aussi favorable à celui qui est le plus grand artisan du film :

« Quels seraient les droits des metteurs en scène, qui auraient eu le mal de réaliser l'exécution matérielle d'événements, d'accidents, de catastrophes indiqués d'un mot par l'auteur dans le scénario (3) ? » Telle est la question qu'il pose, et à la-

1. *Cinéopse*, n° 113 du 1^{er} janvier 1929. Article de M^e Georges Lévêque.

2. *La critique cinématographique*, n° du 16 mai 1930.

3. Meignen et Dumoret, *Code du Cinéma*, p. 59.

quelle la réponse n'est pas douteuse. Les mots qu'emploie Devillez sont frappants dans leur concision : « l'œuvre dramatique existe sans la mise en scène théâtrale. Il n'y a pas d'œuvre cinématographique en l'absence de mise en scène » (1). « Les droits du metteur en scène sont indiscutables et indiscutés » (2), « ... en matière cinématographique, le metteur en scène est un des auteurs de l'œuvre » (3). Diamant-Berger, lui, paraît nourrir un vieux ressentiment contre les réalisateurs, et cette antipathie l'amène à formuler dans le même ouvrage des opinions contradictoires. Citons-en quelques-unes : « il (le metteur en scène) peut aisément imprégner le film quand il le veut ; il n'a rien d'autre à faire qu'à mettre de l'art » (4). « Il y a des metteurs en scène qui sont les collaborateurs de l'auteur... » (5). « Découper un scénario, c'est opérer la division du sujet par scènes..., c'est généralement le metteur en scène qui l'opère ». « Découper un sujet..., c'est décider ce qu'il sera » (6). M. Diamant-Berger fait à regret toutes ces constatations, et se reprend en écrivant ailleurs : « ...le metteur en scène n'étant nullement, ne pouvant être un créateur » (7). Et

1. Devillez, p. 104.

2. Devillez, p. 134.

3. Devillez, p. 29.

4. Diamant-Berger, *Le cinéma*, p. 178.

5. *Id.*, *ibid.*, p. 37.

6. *Id.*, *ibid.*, p. 145.

7. Diamant-Berger, *Le cinéma*, p. 162.

encore : « Jusqu'à présent son rôle fut trop important et trop universel pour qu'il ne subisse pas d'indispensables restrictions... » «... Il doit être commandé et secondé. Commandé tout d'abord par l'auteur ; le rôle du metteur en scène est de réaliser la pensée de l'auteur » (1). (Ici, la question est mal posée et M. Diamant-Berger exprime une pensée juste à l'aide de termes défectueux. Le metteur en scène, collaborateur du romancier ou du scénariste, doit rendre fidèlement la pensée de ceux-ci. Un point c'est tout !) « Un metteur en scène est matériellement contraint un film terminé d'en tourner un autre. Il doit donc se contenter d'être l'exécuteur des volontés d'un scénariste, car il n'a pas le temps d'établir lui-même autant de scénarios qu'il en tourne ». Inutile de dire que nous ne suivons pas M. Diamant-Berger dont le livre est d'ailleurs fort intéressant, sur ce terrain. On pourrait tout aussi bien souhaiter que les tableaux ne soient plus faits par des peintres et les statues par des sculpteurs ! M^e Georges Lévêque (2), après avoir admis les droits du metteur en scène, prétend que la plupart du temps « la situation de salarié ôte par principe au metteur en scène... toute initiative et toute indépendance » et il conclut : « Il ne peut être un créateur ». Rien ne nous paraît plus faux.

1. *Id.*, *ibid.*, p. 72.

2. *Cineopse*, n^o du 1^{er} janvier 1929.

Le Congrès international de Cinéma de 1926, dans les vœux de la 4^e Commission (1^o du § A,) d'après le rapport de M. de Villalonga et l'Association littéraire et artistique internationale au Congrès de Lugano, d'après le rapport de M^e Dumoret ont explicitement accordé le droit d'auteur au metteur en scène. Le traité signé entre la chambre syndicale de la cinématographie et la Société des auteurs le mentionne expressément parmi les créateurs intellectuels. Nous nous demandons comment un rédacteur du *Droit d'auteur* a pu écrire dans ce journal le 15 février 1930 que « la France se refuse à investir d'un droit d'auteur une personne qu'elle considère comme un exécutant » (1). La jurisprudence n'a pas eu souvent à prendre position. L'arrêt « Stichel » que tous les ouvrages citent, concerne une maîtresse de ballet. Il n'y a donc pas à en tenir compte, car elle n'avait pas « coulé son travail dans l'ouvrage ».

Le jugement du tribunal civil de la Seine du 10 février 1905 (2) n'est pas plus intéressant car le chirurgien Doyen « d'après les instructions duquel on avait filmé », « qui a disposé... son sujet, ses aides, ses instruments » était à la fois scénariste et

1. *Droit d'auteur*, 15 février 1930, p. 20. Compte rendu du Congrès du Caire de l'Association littéraire et artistique internationale, 23-28 décembre 1929.

2. D. 1905.2.389.

metteur en scène, si l'on peut dire ! Pour nous, son film était simplement un documentaire.

En vérité, il suffit de voir tourner une bande pour se faire une religion. Commençons par étudier le découpage.

Empruntons à Diamant-Berger son exemple (1) :
« Une femme entre le soir dans sa chambre, aperçoit dans la glace un cambrioleur, appelle au secours ; on arrive. Le cambrioleur fuit. Voici donc une scène de 40 ou 50 mètres qui sera coupée en 20 tableaux.

« Voici du reste sans abus de détails la scène que je prends pour exemple, découpée comme elle devrait l'être pour être tournée.

1. L'iris s'ouvre sur la chambre vide... Le cambrioleur entre avec précautions, tenant une lanterne sourde... 5 mètres
 2. Plan rapproché de son entrée..... 2 mètres
 3. Vue d'ensemble. Il traverse la pièce lentement et marchant vers un meuble..... 2 mètres
 4. L'auto s'arrête devant la porte. Mme A. descend et entre dans la maison..... 4 mètres
- etc... etc. » Total : 20 tableaux et 26 morceaux.

« Le découpage qui est la forme définitive du scénario doit indiquer à l'avance bien entendu toutes les scènes dans leur ordre réel ; *il doit prévoir leur durée exacte*. Le film doit être écrit tel qu'il sera

1. Diamant-Berger, p. 155.

tourné (1). » c'est bien là travail de technicien !

Transportons-nous sur le plateau. Les scènes sont *répétées* d'abord. Elles sont ensuite tournées par décor et non dans l'ordre de l'action. Chacune porte un numéro, et chacune est photographiée plusieurs fois, le metteur en scène indiquant à l'acteur la position exacte qu'il doit prendre, le geste qu'il doit faire, à la manière d'un peintre qui campe son modèle. Ensuite se fait le choix des épreuves, les meilleures seules étant retenues. Ces fragments sont collés bout à bout suivant l'indication du scénario. Le film monté, il faut procéder à des coupes pour supprimer les tableaux trop longs, les détails inutiles, etc... A qui est confié le soin de ces diverses opérations, ou tout au moins leur direction ? Au metteur en scène. Etes-vous convaincus maintenant ?

§ 7. — Ingénieur du son, photographe, décorateur.

L'ingénieur de prise du son a un rôle très minutieux, scientifique. Mais tout en étant moins que l'opérateur-photographe et le décorateur sous la dépendance du metteur en scène, nous lui refusons comme à eux la qualité d'auteur. Ce sont des exécutants. M. de Villalonga est d'un avis contraire pour ces deux derniers, mais son opinion n'a pas été suivie.

1. Diamant-Berger, *Le cinéma*, p. 145.

§ 8. — Interprètes.

En groupe compact arrivent les acteurs, qui réclament aussi une part du gâteau. Ils ont bien raison ! Il tombe sous le sens qu'une vedette de talent pourra soutenir un film médiocre, tandis qu'un « navet » coulera une belle production. A la différence des artistes de théâtre, ils jouent « leur rôle une fois pour toutes les autres. Comme le metteur en scène, ils sont des participants définitifs... » (1) Mais « ne remplissent un rôle véritable de créateur que ceux qui réalisent des personnages de premier plan » (2). Moins absolus que M^e Levêque, nous pensons que les acteurs secondaires et les musiciens qui composent un orchestre, ont un droit à faire valoir, mais nous l'envisageons comme donnant lieu à une action collective et non individuelle. Il serait analogue à celui des membres d'une Société civile de porteurs de parts. Tel est d'ailleurs l'avis de l'éminent M^e Homburg, auteur de l'ouvrage : « *Le droit d'interprétation des acteurs et des artistes exécutants* ».

L'Institut international de Coopération intellectuelle est entièrement acquis au droit de l'exécu-

1. *La critique cinématographique*, n^o du 16 mai 1930, article de M^e Edgar-Faure.

2. *Cineopse*, 1^{er} janvier 1929, article de M^e Georges Lévêque.

tant qu'il assimile même au droit d'auteur, point de vue inexact et que les artistes eux-mêmes ne soutiennent pas :

« Remarquons que dans ce cas (phonographe) le droit d'auteur est double : il existe au profit de l'exécutant comme au profit du compositeur » (1). Nous préférons la formule : « Lorsqu'une œuvre musicale (ou littéraire devrait-on ajouter) est adaptée à des instruments mécaniques à l'aide d'artistes exécutants, la protection dont jouit cette adaptation profite aussi à ces derniers » (2).

Devillez confond de même droit d'auteur et droit d'exécutant quand il dit des acteurs : « leur interprétation en fait... des auteurs cinégraphistes » (3).

M. de Villalonga commet une erreur semblable (4).

La conférence de Rome, au contraire, tout en reconnaissant la nécessité de sauvegarder les intérêts matériels et moraux des artistes, a marqué la différence qui doit exister entre les deux sortes de droits. Elle a émis le vœu « que les gouvernements qui ont participé aux travaux de la conférence, envisagent la possibilité de mesures destinées à sauvegarder les droits des artistes exécutants » (5).

1. *La protection internationale du Droit d'auteur*, p. 24.

2. *Id.*, p. 33.

3. Devillez, p. 138.

4. Congrès du cinéma de 1926, 4^e commission, cité par Devillez, p. 139.

5. *Coopération intellectuelle*, 2^e année, n^o 17, 15 mai 1930, p. 266.

Le projet de loi belge de M. Jules Destrée, très bien étudié serait à citer entièrement. Il garantit à la fois les droits pécuniaires et moraux des interprètes et pose admirablement le problème : « à fait nouveau, droit nouveau » (1). Nous faisons nôtre cette devise. Son article 2 a le mérite de calmer les inquiétudes des auteurs et producteurs qui craignent que les caprices d'une jolie femme ne soient de nature à leur causer un préjudice sérieux : « Toutefois lorsque l'exécutant n'aura pas de raison sérieuse de s'opposer à la diffusion de l'œuvre, il pourra, à charge de lui payer une rétribution équitable, être passé outre à son refus. (2) »

C'est la marche en avant du progrès qui a fait naître le droit de l'exécutant. Le film sonovisuel, le disque, la T. S. F. et la télévision sont les causes de ce mouvement d'opinion. L'acteur joue devant un microphone. Il touche un cachet qui le rémunère de son travail. Mais si ce disque ou ce film servent ensuite à l'émission radiophonique ou si un tenancier de café ou de bal l'utilise grâce à un amplificateur pour donner des auditions publiques, alors l'interprète peut dire : « Je n'ai pas été payé pour cela ». Si sa voix est mal diffusée ou amplifiée il peut arguer d'une atteinte à sa renommée. Il est

1. *Coopération Intellectuelle*, 2^e année, n^o 17, 15 mai 1930, p. 264 et suiv.

2. *Id.*, p. 266.

doublement lésé dans ses droits pécuniaires et moraux. Il peut arriver également que le jeu de l'artiste soit contrefait. Le producteur, le metteur en scène ou le loueur font parfois des coupures qui dénaturent son rôle. Autant d'hypothèses où le préjudice est indéniable ! En matière de contrefaçon mentionnons Charlie Chaplin qui bien qu'imitable a été imité par Carlos Amador sous le nom de Chaplie Aplin et par un Allemand sous celui de Charie Kaplin (1).

Si la doctrine a pris parti, la jurisprudence est assez flottante. Plus exactement, elle est divisée en deux courants. Un jugement du Tribunal de la Seine du 23 juillet 1902 refuse le droit de propriété artistique aux exécutants de morceaux de musique devant des phonographes (2). Un autre, du 6 mars 1903, déclare « que la reproduction sonore n'appartient qu'à l'artiste exécutant auquel elle emprunte sa voix qui lui est propre, son accent et pour ainsi dire sa personnalité » (3). Il exclut donc les auteurs ! Il est corroboré par un troisième arrêt en date du 20 décembre 1905 (4) dans le procès qui met aux prises certains éditeurs de musique, la Société des Phonographes Pathé et la Cie des Gra-

1. D'après Devillez, p. 101.

2. D'après Le Bec, *Le droit d'auteur et la Phonographie*.

3. *Le Droit*, 19 mai 1903.

4. *Le Droit*, 4 mars 1906.

mophones. La décision du Conseil des Prud'hommes (affaire *Le Joueur d'Echecs*) a trait directement au cinéma. Elle donne tort à Pierre Blanchar au mépris des conventions formelles par lesquelles l'acteur s'est réservé un droit de regard. Le comédien dont il s'agit n'a eu en vue, dans l'espèce, que la préservation de ses droits moraux. Il précise d'ailleurs dans le Bulletin de l'Union des Artistes (août 1927) les trois conditions qu'il désire voir appliquer :

1^o De ne signer qu'après la lecture d'un scénario découpé ;

2^o De déposer le scénario ;

3^o De reconnaître de part et d'autre la compétence d'un arbitrage.

Et il complète sa pensée par un questionnaire dont le 3^e point est ainsi libellé :

« Admettez vous — ayant tourné des situations précises — qu'un metteur en scène ait le droit — par l'invention et l'adjonction de sous-titres non prévus dans le découpage (le « parlant » a supprimé ce cas) ou par des remaniements de ces situations — de vous faire agir et penser dans le montage définitif de sa bande, différemment ou selon le contraire de ce que vous avez joué ? »

Le 21 mai 1928 le juge des Référés (Tribunal de la Seine) donne gain de cause à la princesse Poula Paléologue, contre M. Reiss qui dans le film *L'art*

divin de la Danse a effectué des coupures dans le rôle de la danseuse, après la présentation à l'Artistic-Cinéma (1).

Les Congrès ont tous consacré les droits des exécutants : Celui de la T. S. F. d'avril 1925 a décidé que : « La transmission radioélectrique de l'exécution d'une œuvre intellectuelle, littéraire ou artistique ne peut être faite sans le consentement de l'interprète » (2). A Budapest (2-9 juin 1930), l'Association littéraire et artistique internationale a estimé « qu'il y a lieu de poursuivre l'étude de la question des droits des artistes, interprètes et exécutants... » (3).

Le IV^e Congrès International du Théâtre, réuni à Hambourg (11-19 juin 1930) a émis le vœu :

« Que le B. I. T. étudie un projet de convention internationale pour la défense des droits de personnalité et matériels des artistes exécutants concernant la production par des moyens mécaniques, électriques, radio-électriques et tous autres » (4).

Le III^e Congrès de l'Union Internationale des Artistes a « reconnu la nécessité urgente de l'établis-

1. *Cinémagazine*, 10 juin 1928.

2. *Bulletin de l'Union des Artistes*, août 1927, p. 21. A noter qu'il s'agit là d'une transmission originale et non d'une retransmission par disque ou film.

3. *Bulletin de l'Union des Artistes*, août 1930, p. 11 et 12.

4. D'après les rapports de MM. Homburg, Toulot et Marcilly.

sement d'un droit international des artistes et exécutants en ce qui concerne la reproduction par des moyens mécaniques, électriques, radio-électriques ou autres (radio, films, films parlants, disques, etc...) ».

Nous pensons avec M. Marcilly que, le marché du film étant mondial, c'est par des conventions internationales que le problème doit être résolu. Une protection limitée à la France serait certes un progrès, mais se révélerait insuffisante. Ici la loi et la diplomatie ont leur mot à dire.

Le Congrès de la Confédération des Travailleurs Intellectuels dont les assises se tiennent à Londres pendant que nous écrivons ces lignes est saisi de la question. Son rapporteur, M. Henri de Weindel préconise un droit de suite « *à la suite* du droit d'auteur » (1). « Le droit du créateur (dit-il), en effet, doit en tout état de cause, demeurer entier et primer, le cas échéant, le droit de l'exécutant » (1).

M^e Homburg, conseiller juridique de la commission de radio-diffusion de l'Union des artistes, dans son rapport au III^e Congrès de l'U. I. A. a fait œuvre constructive et a posé les fondations du nouvel édifice (2). Après avoir réclamé une loi, il en a précisé la structure. Elle devra tenir compte des droits pécuniaires et des droits moraux.

1. *Comœdia*, 21 septembre 1930.

2. *Bulletin de l'U. A.*, août 1930, p. 12 et 13.

Droits pécuniaires :

Enregistrement, prise de vues : Droit d'édition ou reproduction.

L'interprétation est communiquée au public :

1^{er} cas : usage privé : l'artiste a été rémunéré. Pas de droit nouveau.

2^e cas : usage public : droit d'exécution et droit de suite.

Droits moraux : droit au respect permettant de s'opposer à toute mutilation ou déformation de l'interprétation.

Droit d'être nommé (signature) (Remarquons en passant que les artistes, par l'organe de leur avocat, ne réclament que des droits moraux « négatifs »).

Nous ne saisissons pas de quelle manière M^e Homberg comprend la perception du droit de suite. S'il fonctionne à la manière d'une taxe sur le chiffre d'affaires des marchands de détail de disques, films de salon, ou des loueurs de films, alors il atteindra l'usage privé ce qu'il faut éviter.

(Pour nous, le droit de suite est un droit qui a pour but de faire participer l'artiste à la *plus-value* pécuniaire de son œuvre. Le cas est fréquent en matière de tableaux et sculptures, non de films. Nous rejetons donc ici cette expression comme impropre).

Voici les principes que nous préconisons :

1^{er} stade : prise de vues, enregistrement ou diction

devant le microphone, droit de production (1).

2^e stade : usage privé : pas de droit nouveau.

3^e stade : usage public : a) Projection ou concert au moyen d'un amplificateur, d'un cinématographe, d'un poste de T. S. F., télévision, etc... : Droit d'exécution ou représentation.

b) Emission par T. S. F. ou télévision à l'aide du disque ou du film : Droit de diffusion.

Pour les droits moraux nous nous rallions à l'énumération de M^e Homburg.

Maintenant, mettons-nous d'accord, comme l'écrit M. Marcilly « pour ne jamais confondre le droit de l'artiste interprète ou exécutant avec le droit d'auteur... » (2). Celui-là doit être primé par celui-ci. Pas de doute à cet égard ! Et souhaitons qu'il soit bientôt universellement établi que :

« Aucune exploitation lucrative d'une interprétation d'une œuvre littéraire ou artistique ne pourra avoir lieu sans le consentement de l'artiste interprète ou exécutant.

« En conséquence l'artiste pourra s'opposer à toute exécution publique ou reproduction de son interprétation qui serait faite sans son autorisation (3). »

1. Il pourrait se traduire soit par une somme fixe, soit par un pourcentage sur chaque exemplaire vendu, soit par une combinaison des deux systèmes. En T. S. F. une somme fixe par séance (ce qui existe déjà).

2. Rapport de M. Marcilly au III^e Congrès de l'U. I. A. *Bulletin de l'U. A.*, août 1930, p. 16.

3. Rapport de M. Marcilly au III^e Congrès de l'U. I. A. *Bulletin de l'U. A.*, août 1930, p. 17.

Nous pensons qu'une intervention législative et une convention internationale sont nécessaires pour obtenir ces résultats et aider la barque des artistes à arriver au port.

Voilà une belle occasion pour les parlementaires et les diplomates !

§ 9. -- Conclusion.

Elle s'impose d'elle-même ; et nous nous rencontrons avec la Commission de la cinématographie (14 mai 1927) (1) et l'Association littéraire et artistique internationale.

Pour nous, les véritables auteurs sont : l'auteur initial, le scénariste, le metteur en scène, et le compositeur de la musique, si elle est originale.

1. D'après Devillez, p. 130.

CHAPITRE VI

LA COLLABORATION

- § 1. Généralités.
- § 2. Pluralité d'auteurs initiaux.
- § 3. Obligation de faire.
- § 4. Indivisibilité.
- § 5. Conflits.
- § 6. Durée des droits sur l'œuvre créée en collaboration.

§ 1. — Généralités.

A moins de supposer un individu qui soit à la fois scénariste, réalisateur et musicien, le film est presque toujours une œuvre collective. Les problèmes habituels que suscite la collaboration se posent donc. Il est à remarquer que dans la majorité des cas, le producteur constitue le trait d'union entre les divers créateurs. C'est lui qui acquiert du romancier le droit d'adaptation, qui traite avec le scénariste et engage le metteur en scène. Il n'y a pas de liens contractuels écrits entre les divers co-auteurs, mais du fait de leur travail en commun nous pouvons considérer qu'il se noue entre ces personnages des conventions soit orales soit tacites.

Les règles qui s'appliquent habituellement sont par conséquent de mise.

§ 2. — Pluralité d'auteurs initiaux.

Lorsque le roman ou la pièce qui a donné naissance au film est un ouvrage écrit en collaboration, qui doit donner l'autorisation d'adapter ?

D'après Devillez, le producteur cinématographique doit être d'accord avec tous les auteurs (1). Selon Meignen, cela n'est pas nécessaire : « l'article 1859 du Code civil serait applicable entre les co-auteurs et ceux-ci seraient censés s'être donné réciproquement pouvoir de faire tout acte d'administration l'un pour l'autre. Les éditeurs du film seraient couverts lorsqu'ils ont obtenu l'autorisation de l'un des auteurs et qu'aucune opposition n'a été faite au traité qu'ils ont passé. »

Nous pensons avec Devillez que « la concession du droit d'adaptation est beaucoup plus qu'un acte d'administration (2) » et que la transposition dans un art étranger ne doit être effectuée qu'avec le consentement de tous les intéressés.

1. Devillez, p. 68.

2. Devillez, p. 69.

§ 3. — Obligation de faire.

Un curieux procès a été intenté par M. Guy de Pierrefeux, auteur d'une pièce intitulée *La belle gaffe*, contre M. Pierre Veber qui s'était engagé à la mettre au point dans le délai d'un an, la signer et la faire recevoir dans un théâtre de Paris. M. Pierre Veber n'ayant pas tenu sa promesse et ayant « dénaturé la situation des personnages » a été condamné à des dommages-intérêts (1). Le commentateur de la *Gazette des Tribunaux* rappelle que « la décision rapportée fait application de principes certains en matière d'exécution de contrats » (art. 1142 du Code civil).

Il est clair que les co-auteurs d'un film assument les uns vis-à-vis des autres des obligations semblables et que la carence de l'un d'eux pourrait être sanctionnée par le paiement d'une indemnité.

§ 4. — Indivisibilité.

Un œuvre commune est indivisible.

L'Institut international de coopération intellectuelle, envisageant l'hypothèse d'un opéra ou d'une opérette, a considéré que : « En cas de collaboration, l'auteur de la musique et l'auteur des paroles

1. *Gaz. Trib.*, 26 novembre 1929 (T. C. Seine, 24 juin 1929).

sont considérés comme un auteur unique, *chacun d'eux exerçant son droit sur l'ensemble et les parties de l'œuvre commune*. Leurs droits réciproques se règlent selon leurs conventions, et à défaut de conventions, par moitié. » Meignen qui distingue les œuvres divisibles (vaudevilles à couplets, revues, etc...) dans lesquelles le compositeur a travaillé isolément, et les œuvres indivisibles, classe le film parmi ces dernières (1).

La Cour de Paris penche pour l'indivision dans tous les cas (6 mars 1920, affaire *Cléopâtre*) (2).

La jurisprudence est unanime dans ce sens et de nombreux arrêts en matière d'œuvres lyriques ont décidé que l'autorisation de tous les co-auteurs est indispensable même quand il y a exploitation séparée de la musique et du livret (Trib. civ. Seine, 18 novembre 1855, Cour de Paris, 12 juillet 1855, T. C. Seine, 29 novembre 1865, Cour de Paris, 27 juin 1866, Cour de Nancy, 13 août 1867, Tribunal de la Seine, 7 avril 1869, Cour de Paris, 9 décembre 1905 (3). Les magistrats étendraient certainement cette doctrine au cinématographe. Pour nous, poser la question, c'est la résoudre.

1. Meignen et Dumoret, *Code du cinéma*, p. 34.

2. Citée par Meignen, p. 34.

3. Cités par Chartier, *Les droits du musicien sur son œuvre*.

§ 5. — Conflits.

Ils sont surtout d'ordre moral, le partage des profits pécuniaires étant fixé par contrat ou par le bulletin de répartition de la Société des auteurs après entente amiable. Chaque créateur veut que son nom figure en premier sur l'affiche. Les collaborateurs ne sont pas d'accord sur l'opportunité d'autoriser une adaptation, une édition ou une traduction (1). Si l'entente est impossible et si les conventions sont muettes, il appartient aux juges d'apprécier souverainement. En matière de signature il est d'usage de laisser la préséance à l'écrivain le plus connu ou à celui qui a été inscrit le premier à la Société des auteurs. Au cinéma qu'en est-il ? Pour l'instant, les trois quarts du temps, le réalisateur signe seul, le producteur appose sa marque, l'auteur initial, parent pauvre, emboîte le pas et se contente de la mention en petits caractères : « D'après Untel ». Quant au scénariste c'est un homme modeste. Il garde un anonymat que nous voulons croire involontaire !

1. Question à la fois morale et matérielle.

§ 6.— **Durée des droits sur l'œuvre
créée en collaboration.**

Jadis on estimait que le droit des héritiers s'éteignait dans chaque famille 50 ans après le décès de l'auteur pour augmenter les droits des héritiers encore en période de jouissance. C'est du moins l'avis de Montagnon (1). Celui de Meignen est que la survivance d'un collaborateur prolonge la durée des droits des auteurs prédécédés, et que les œuvres littéraires ou artistiques ne tombent dans le domaine public que 50 ans après la mort du dernier survivant même lorsque celui-ci n'a laissé aucun héritier. A l'appui de cette thèse il cite le jugement du Tribunal civil de la Seine du 27 février 1894 (affaire Scribe) et l'arrêt de la Cour de Paris du 9 décembre 1905 (affaire *La Dame Blanche*).

L'article 7 *bis* de la Convention de Rome (1928) (2) sur la proposition de l'Institut international de Coopération intellectuelle, établit que : « La durée du droit d'auteur appartenant en commun aux collaborateurs d'une œuvre est calculée d'après la date de la mort du dernier survivant des collaborateurs. » La collaboration prolonge donc les droits des héritiers des auteurs prédécédés. La jurisprudence après

1. Montagnon, *Des droits d'auteur*. Thèse Lyon, 1883.

2. *Droit d'auteur*, 41^e année, n° 6, 15 juin 1928, p. 76.

de nombreuses hésitations s'est ralliée à cette doctrine. Les procès Donizetti ont finalement été gagnés par les héritiers du compositeur. Tout au moins l'arrêt de la Cour de Paris qui les déboutait (1) a-t-il été cassé par la Cour Suprême (2). L'affaire allait être renvoyée devant une autre juridiction, lorsqu'une transaction est intervenue entre les demandeurs et la Société des auteurs. Donizetti avait composé la musique de *La Favorite*, *Lucie de Lamermoor*, *Don Pasquale*, tandis qu'Aphonse Royer avait rédigé les paroles et le livret. Donc collaboration.

Voici un extrait des attendus de l'arrêt rendu en Cassation :

« Attendu que le livret et la musique d'un opéra constituent une œuvre unique et indivisible sur l'ensemble de laquelle s'exerce le droit de l'auteur du livret et de l'auteur de la musique, que cette *indivisibilité* maintient l'œuvre envisagée dans ses éléments intellectuels et matériels dans le domaine privé aussi longtemps que dure et s'exerce le droit de jouissance légale de l'un des collaborateurs ou de ses héritiers ou ayants cause ; *qu'en outre et pendant cette même période le partage des produits de l'œuvre doit se faire entre les représentants de chaque ligne ; ... »*

1. Cour de Paris, 8 mai 1921. *Gaz. Pal.*, 1921.2.277.

2. Cassation, 7 avril 1925.

« ... Qu'ainsi les droits des hésitiers Donizetti ne prennent fin qu'à l'expiration de la période de 50 années calculée à partir de cette dernière date (décès du survivant). » (1)

La cause est entendue.

Nous sommes heureux de cette décision, étant partisans de la prolongation du droit d'auteur, voire de sa perpétuité, sous certaines réserves. Mais ne levons pas le lièvre du « domaine public payant », car... « ceci est une autre histoire », qui nous entraînerait hors des limites du présent travail.

1. L'affaire Donizetti est exposée en détail dans la thèse de M. Grente : *La protection légale des œuvres dramatiques*, p. 113 et suiv.

CHAPITRE VII

LES DROITS DES AUTEURS DE FILMS

§ 1. Généralités.

§ 2. Droits moraux négatifs et positifs.

§ 3. Droits pécuniaires.

§ 1. — Généralités.

Nous pénétrons maintenant dans la zone des armées, et nous arrivons même sur la ligne de feu. La bataille fait rage et le traité qui vient d'être signé entre la Chambre Syndicale Française de la Cinématographie et la Société des Auteurs (1) n'est qu'un armistice. Plaçons-nous non pas « au-dessus de la mêlée », mais en plein cœur de l'action !

Longtemps les cinéastes n'ont eu qu'à s'incliner devant l'omnipotence de l'industriel capitaliste. Leurs intérêts aussi bien moraux que pécuniaires étaient sacrifiés. Des coupures maladroites effectuées successivement par l'éditeur, le loueur, l'exploitant et... la censure faisaient d'un bon film une

1. Voir le texte page 137.

chose inintelligible et donnaient aux créateurs figure de *minus habens*.

Leur rémunération matérielle tout au moins en ce qui concerne les scénaristes n'était pas brillante et Diamant-Berger pouvait écrire des producteurs : « S'imaginent-ils donc trouver du génie pour 50 ou 100 francs ? » (1)

§ 2. — Droits moraux négatifs et positifs.

Les droits moraux se divisant en deux catégories bien distinctes, droits négatifs et droits positifs, il nous paraît inopportun de donner une définition globale. Leur seul point de contact est d'être inaliénables. Presque à l'unanimité la doctrine consacre ce principe (Darras, Aussy, Sfetea, etc...). D'après Vaunois ils seraient aliénables, notamment lorsque le contrat fait de l'auteur un salarié. Il mentionne à l'appui de cette thèse l'arrêt de la Cour de Nancy du 8 mai 1863 (2). Devillez se prononce dans ce sens. Nous optons pour la première solution, la seconde présentant le grand danger de dépouiller presque toujours le metteur en scène.

a) Le droit négatif a été déterminé maintes fois sinon par la loi, tout au moins par les congrès, les conférences et les juristes.

1. Diamant-Berger, *Le Cinéma*, p. 35.

2. Pataille, 63, 380.

M. Jules Lermina dans son rapport au Congrès de l'Association littéraire et artistique internationale (Monaco, 1897) le qualifie : « Le droit moral c'est le droit pour l'artiste afin que sa responsabilité reste entière, de défendre l'intégralité de son œuvre dans le fond et dans la forme ». Pour Chartier (1) il dérive du fait que quiconque cause un dommage à autrui lui en doit réparation (art. 1382 et 1383 du Code civil). « Seul l'auteur peut apprécier le caractère et l'importance des modifications apportées à son travail (2). »

L'article 6 *bis* de la Convention de Rome y fait allusion : « Indépendamment des droits patrimoniaux d'auteur et même après la cession desdits droits, l'auteur conserve le droit de revendiquer la paternité de l'œuvre ainsi que le droit de s'opposer à toute déformation, mutilation ou autre modification de ladite œuvre qui serait préjudiciable à son honneur ou à sa réputation. » Le rapport de l'Institut international de coopération intellectuelle prévoit même que « tout citoyen a le droit de s'opposer à de pareilles défigurations ou mutilations (3) », ce qui est excessif. Ce même ouvrage, préparatoire aux travaux de la Conférence, consacre un chapitre important à la question qui nous occupe. Il rap-

1. Chartier, *Les droits du musicien sur son œuvre*.

2. Cass., 21 août 1867. Pat. 67-310.

3. *La Protection Internationale du Droit d'auteur*, p. 18, n° 19.

pelle toutes les réunions dont les membres ont eu leur attention attirée par ce problème : Congrès International des Associations de la Presse (Berlin, 1908), Union provinciale française des Arts décoratifs (Toulouse, 1910, Munich, 1908, Paris, 1911, Dijon, 1912), Congrès International des Artistes (Paris, 1912), Congrès International des Auteurs (Madrid, 1908), Congrès International du cinématographe (Paris, 1926), Association littéraire et artistique internationale (Varsovie, 1926-Lugano, 1927).

Et il analyse :

Droit de publication ou de s'opposer à la publication ;

Droit au respect de l'intégralité de l'œuvre (coupures ou déformations) ;

Droit à la signature.

La liberté pour l'auteur de livrer ou non son œuvre au public a été reconnue par la jurisprudence dès 1865 dans l'affaire Rosa Bonheur, plus récemment dans les procès : Whistler c. Edden (T. C. Seine, 10 mai 1895, Cour de Paris, 2 décembre 1897 ; Cassation 14 mars 1900), Anatole France c. Lemerre (T. C. Seine, 1911), Grunebaum c. Rodin (T. C. Seine, mai 1915, Cour de Paris, novembre 1927), Camoin c. Carco et autres (T. C. Seine, 15 novembre 1927) (1).

1. *Gaz. Pal.*, 8 décembre 1927.

Le droit à la signature a été sanctionné par les magistrats dans l'affaire Flers c. Moulin Rouge : « Attendu qu'il résulte des documents produits... que la Société du Moulin-Rouge s'est refusée à faire figurer sur les articles et programmes depuis la première représentation du *Toréador* le nom de Flers l'un des auteurs principaux de cette opérette... condamne celle-ci..., etc... (1) »

L'extension de cette jurisprudence à la cinématographie a fait l'objet d'une décision du Tribunal civil de la Seine du 20 février 1922, aff. Fleg c. Soc. Gaumont et M. Poirier (2).

Dans un article critique sur « Accusée, levez-vous ! » M. J.-P. Coutisson (3) déclare : « cette œuvre honore la maison qui l'a produite, le metteur en scène qui l'a tournée, les acteurs qui l'ont jouée... » Il omet le scénariste. Sans doute ne le connaît-il pas car nous avons cherché en vain son nom sur les affiches. Si M. Maurice Tourneur, réalisateur, cumule les deux fonctions, qu'on nous le dise ! Une promenade sur les grands Boulevards prouverait que les scénaristes sont toujours oubliés. Le principe a pourtant été posé nettement au XXXVII^e Congrès de l'association littéraire et artistique Internationale (Le Caire, 23-28 décembre 1929) : « L'œuvre

1. T. C. Pontoise, 2 août 1904. *Droit*, 6 octobre 1904.

2. *Gaz. Trib.*, 1922, 2.282.

3. *Ciné-Comœdia*, 13 septembre 1930.

cinématographique ne pourra être présentée et affichée qu'accompagnée du nom de ses créateurs intellectuels » (1). Comme nous, Meignen proteste contre l'anonymat des scénarios (2). Il est vrai qu'il se contredit plus loin en affirmant que le directeur de cinéma est seul juge de mettre ou non le nom de l'auteur sur les affiches (3). Somme toute, il exige du producteur (quand ce dernier fournit l'affiche au loueur et à l'exploitant), ce qu'il ne requiert pas du directeur de salle.

M. Marcel Plaisant a déposé le 19 février 1921 sur le bureau de la Chambre une proposition de loi relative au droit moral de l'auteur (4). Selon Pouillet « le droit moral est le droit pour l'auteur de créer et de faire respecter sa pensée manifestée dans l'œuvre artistique ou littéraire » (5).

Sur le droit au respect, le Tribunal civil de la Seine (6) a décidé qu'il importe : « que toute œuvre soit protégée et maintenue telle qu'elle est sortie de l'imagination de son auteur, puis transmise ainsi à la postérité sans avoir à souffrir du fait d'hommes

1. *Coopération Intellectuelle*, 2^e année, n^o 16, 15 avril 1930, p. 187.

2. Meignen et Dumoret, *Code du cinéma*, p. 50.

3. *Id.*, *Ibid.*, p. 115

4. Voir le texte dans : *La protection Internationale du Droit d'auteur*, p. 55.

5. Pouillet, *La propriété littéraire*, p. 256.

6. 20 mai 1911. Millet C. Kühn et Künzli frères. Pat. 1911, 1, p. 271, art. 4946.

plus ou moins bien intentionnés à son égard, soit qu'ils obéissent à certaines modes passagères de l'esprit, soit qu'ils agissent en vue du lucre. »

« Le seul privilège, a dit encore le Tribunal de la Seine, qui demeure propre à l'auteur nonobstant toute aliénation est le droit moral qui lui permet de s'opposer à toute entreprise compromettant l'intégralité de l'œuvre ou trahissant sa pensée (1). »

M. S. de Gorguette d'Argœuves dans sa thèse *Du droit moral de l'auteur sur son œuvre*, classe le droit de réponse objet de l'article 13 de la loi du 29 juillet 1881 modifiée par la loi du 29 septembre 1919 parmi les droits moraux (2). Me Devillez commente avec beaucoup de détails les jugements précités ainsi que la décision du Tribunal civil de la Seine du 14 juin 1910, Popy c. Orgert et Gross (3) relative à un arrangement musical, et il conclut : « Le droit moral, éminemment personnel, subsiste toujours. » Les solutions jurisprudentielles « ont été étendues logiquement à l'adaptation cinématographique » (4).

1. T. C. Seine, 25 mars 1909. Maeterlinck c. Février, Messenger et Broussan. Pat. 1909., 2^e part., p. 34 art. 358 et *Gaz. Trib.*, 1909-2-359.

2. S. de gorguette d'Argœuves, *Du droit moral de l'auteur sur son œuvre*, p. 124.

3. *Annales P. I. L. A.*, 1913-1-16, art. 5048. — Devillez, p. 75 et 76.

4. Dans ce sens voir *Gaz. Trib.*, 1922-2-282, T. C. Seine, 20 février 1922 et Paris 21 mars 1919, aff. Léon Sazie : « Zigomar-Peau-d'anguille ».

Il réserve toutefois le droit moral négatif à l'auteur initial et au scénariste (1), et le refuse au metteur en scène, vu sa situation de salarié (2). M^e G. Levêque est très parcimonieux. Il estime « que le seul droit de l'auteur en désaccord sur la réalisation artistique serait de se retirer ou de refuser de mettre son nom au bas de l'œuvre terminée ». Il se place dans cette hypothèse avant la présentation au public. Pour lui les droits moraux n'existent qu'après la publication (3). Et allez donc ! Meignen va encore plus loin quand il donne à l'acheteur d'un « négatif » le droit de le modifier. Il n'étend heureusement pas cette libéralité à l'acheteur d'une copie. Le film ne pourra donc être massacré que par une seule personne, qui aura tout loisir ensuite de tirer de nombreux positifs conformes à son goût et non à celui des auteurs ! Qu'importe ? !

Le Congrès International du Cinéma a exprimé le désir « qu'un article confirme le droit personnel des auteurs de l'œuvre cinématographique, droit qui devrait être défini conformément aux principes en vigueur, comme destiné à sauvegarder tous leurs intérêts d'ordre moral, et comme leur conférant en particulier la faculté d'exiger la mention de leur nom sur le film et celle de s'opposer aux déforma-

1. Devillez, p. 143, § 2.

2. *Id.*, p. 141, note, n° 109.

3. *Cinéopse*, 1^{er} janvier 1929, n° 113.

tions de leurs œuvres qui auraient pour effet de trahir leur pensée » (1).

La question des adaptations défectueuses est souvent venue sur le tapis. Si certains romanciers décernent à leur scénariste des témoignages de satisfaction il en est d'autres qui se plaignent d'être trahis..., à tort ou à raison. Ils oublient que tout droit comporte des devoirs correspondants. Le meilleur moyen pour faire comprendre et respecter ses intentions est de suivre l'exécution du scénario et de la mise en scène. La jurisprudence (2) et la doctrine (3) leur décernent le droit de contrôle ou droit de conseil ; à eux de l'exercer effectivement. Il est vrai qu'il est fort désagréable de s'astreindre à se rendre tous les jours à Epinay ou à Joinville quand on est très occupé et que l'on a déjà encaissé les droits d'adaptation !

Nous souhaitons néanmoins que certaines déformations grotesques d'œuvres géniales nous soient épargnées. Les Américains, par exemple, n'ont-ils pas trouvé bon de faire entrer Sapho au couvent ? (4)

La question des coupures est célèbre. Le produc-

1. D'après Devillez, p. 145.

2. Cour de Paris, 21 mars 1919, aff. Léon Sazie : *Zigomar-Peau-d'Anguille*, déjà citée, d'après Meignen et Dumoret : *Code du Cinéma*, p. 24.

3. Devillez, p. 180.

4. D'après Diamant-Berger, *Le Cinéma*, p. 43.

teur, le loueur, l'exploitant, sans oublier la censure, ont leur paire de ciseaux et ils en usent. Nous renonçons à citer tous les exemples. Ils sont trop, et nous renvoyons les lecteurs désireux de renseignements à la thèse de M^e Devillez (1). Mentionnons toutefois quelques victimes : *Eldorado* de Marcel Lherbier, *Justice d'abord* de Mosjoukine, *L'Image* (scénario de M. Romain), *L'Avocat* de J. Feyder et G. Ravel d'après Brieux, *Madame Sans-Gêne* de Léonce Perret, *Surcouf*, etc..., etc... La raison donnée par les directeurs de salles est la nécessité de se conformer aux goûts du public local. Surtout ne froissons pas la pudeur de nos provinciaux ! Tant pis si le film devient inintelligible !

M. Julien Duvivier dont le *Poil de Carotte* a été « tripatouillé » a protesté dans une lettre ouverte (2). Coup d'épée dans l'eau ! M. Donatien a eu le même sort un an après avec son *Martyr de Sainte-Maxence*, mutilé par la maison de production. Lui aussi a manifesté son indignation dans une épître restée sans effet (3). René Le Somptier, dans un article du journal *Filma* (15 juin 1927), nous a fait savoir qu'il n'assume pas la paternité de *La Forêt qui tue*, dont il n'a pas fait le « montage » et qu'il n'a pas visionné. Toutes ces plaintes émanent de

1. Devillez, p. 113 et suiv.

2. *Filma*, 15 juin 1926.

3. *Cinématographie Française*, 5 novembre 1927.

réalisateurs; mais il est clair que la coupure lèse gravement *tous les auteurs* (romancier, adaptateur, metteur en scène), et nous arrivons comme Diamant-Berger (1) à exiger du créateur initial et du scénariste, s'ils ont laissé la mise en scène s'effectuer sans leur concours, qu'ils travaillent au moins au montage avec le metteur en scène. Ils éviteront les coupures malheureuses de ce dernier, laisseront faire celles qui sont indispensables et n'auront plus qu'à se défendre de concert contre tous les autres « pontes » de la corporation.

L'exercice des droits personnels négatifs nous paraît d'ailleurs avoir été admirablement réglementé par l'article 5 du Traité entre la Chambre Syndicale Française de la cinématographie et les Sociétés d'Auteurs et Gens de Lettres (2). Les vieux errements sont appelés à disparaître.

b) Le droit positif se présente sous différents aspects. Disons plus exactement qu'il y a *plusieurs* droits positifs de même qu'il existe plusieurs droits négatifs. Dans tous les domaines de la propriété artistique il faut employer le pluriel. C'est la seule méthode pour y voir clair.

L'Association littéraire et artistique a voté au Congrès de Lugano l'article 11 *bis* par lequel : « Les auteurs d'une production du domaine artistique, lit-

1. Diamant-Berger, *Le Cinéma*, p. 170.

2. Texte *infra*.

téraire, *cinématographique*, jouissent du droit exclusif d'en autoriser la communication au public ou la diffusion. »

Les producteurs ont protesté à juste titre car le coût élevé d'un film ne permet pas cette sorte de « repentir ». Tant pis pour l'auteur si l'œuvre à laquelle il a participé ne lui semble pas digne de lui. Il est naturel qu'un portraitiste refuse de livrer à un acheteur un tableau dont il n'est pas satisfait, mais il serait inadmissible de rendre l'industrie cinématographique si périlleuse qu'elle deviendrait impraticable.

Les décisions rendues en faveur de peintres (1) ou de littérateurs (2) ne peuvent être accueillies ici. Encore moins, l'arrêt de la Cour de cassation du 20 août 1902 (3) qui stipule qu'on ne peut « porter atteinte à la faculté de l'auteur inhérente à sa personnalité même de faire subir des modifications à sa création, *ou même la supprimer* ». Il s'agit dans cette espèce du « repentir » après publication.

Détruire une œuvre ou la retirer du commerce est une licence qui ne peut être accordée aux cinéastes.

1. Whistler c. Sir Eden, D. 1898, II, p. 165. *Gaz. Trib.*, 1898-1^{er} sem., II, p. 77 ; Pat. 1897, I, p. 116, art. 3923. Edwards C. Boldini. *Gaz. Pal.*, 12 octobre 1924.

2. Anatole France c. Lemerre. T. C. Seine, 4 décembre 1911. Pat. 1912, 1^{re} partie, p. 98, art. 4989.

3. Dame Cinquin c. Lecocq. Pat. 1903, p. 126, art. 4319. D. 1903. I. I.

Pas davantage, la faculté de la modifier après communication au public. Qui supporterait ces nouveaux frais ? Les éditeurs ? Ils feraient tous faillite. Tout ce que nous concédons volontiers c'est la liberté pour tout auteur de refuser ou retirer sa signature tout en gardant ses droits pécuniaires, *si cette mesure se justifie*. La suppression d'un nom illustre causant un préjudice au producteur, elle ne pourra être autorisée que si elle est dûment motivée. « MM. les jurés apprécieront... » à défaut d'entente amiable entre les intéressés.

Nous savons bien que les idées d'un créateur peuvent évoluer avec le temps mais le droit de chacun est limité par le droit d'autrui. Les industriels après avoir été le marteau ne doivent pas devenir l'enclume.

Conclusion : pas de droit moral positif pour les cinéastes (1).

§ 3. — Droits pécuniaires.

A titre de préambule indiquons ce qui est et ne sera sans doute plus :

En Amérique les auteurs sont les salariés des grosses sociétés. La Confédération des Sociétés

1. A noter que cette opinion est celle des auteurs eux-mêmes, à en juger par l'article 5 du traité-type entre Chambre Syndicale de la Cinématographie et Société des Auteurs.

d'auteurs a protesté violemment au Congrès de Budapest contre cette « industrialisation de la pensée ». Rassurez-vous toutefois, et séchez vos larmes. Ces employés sont rémunérés grassement et palpent de nombreux dollars. Les journaux n'annoncent-ils pas que M. Pirandello a pris le bateau pour Hollywood, lesté d'un contrat qui lui assure l'équivalent de 1.700.000 francs pour quelques mois ! (1)

En France l'auteur initial vend son droit d'adaptation au producteur contre paiement d'une somme forfaitaire (2). Un montant fixe est également alloué au scénariste. Le metteur en scène est appointé. Aucun des créateurs n'est associé au succès de l'œuvre commune (sauf dérogation contractuelle assez rare prévoyant un tantième).

Soyons justes : le producteur n'a pas davantage la part belle. Il court tous les aléas de l'entreprise, doit naviguer, tel un habile pilote au milieu d'innombrables récifs, et se contente de vendre ses copies au distributeur moyennant une somme une fois payée. Ce dernier les loue à l'exploitant et touche un tantième sur la recette, variant entre 25 et 50 % (généralement plus près de 50).

1. Il y a certains films américains qui atteignent des recettes de plusieurs dizaines, voire centaines (?) de millions. Une rémunération forfaitaire même importante devrait donc faire place à un pourcentage, les auteurs devant être associés à la bonne comme à la mauvaise fortune de leurs œuvres.

2. Très variable.

Grâce aux efforts des grandes Sociétés de Perception, cet état de choses anormal est en train de changer et dorénavant le producteur traitera de plus en plus au pourcentage.

Liquidons maintenant une question qui a fait l'objet de discussions animées à plusieurs Congrès : quelle Société a qualité pour percevoir les droits cinématographiques ? Problème d'une importance secondaire, puisqu'elles sont toutes les mandataires des auteurs. Si l'on a de l'argent à toucher, qu'importe l'encaisseur que l'on choisit ! Nous donnons plus loin (1) le texte de l'accord intervenu entre la Société des auteurs et compositeurs dramatiques et la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, qui solutionne le litige.

Cela dit, déterminons la nature des droits qui nous occupent et passons en revue doctrine, jurisprudence et vœux de Congrès.

Le film est-il une édition ?

De la réponse à ce point d'interrogation découleront des conséquences importantes.

Le tribunal civil de la Seine le 7 juillet 1908 (2) a estimé que la bande cinématographique est une édition.

Dans un autre jugement de ce même tribunal du

1. P. 135.

2. T. C. Seine, 7 juillet 1908. *Gaz. Trib.*, 8 juillet 1908 d'après Galland : *l'Edition*, p. 40.

18 décembre 1911 (1) les magistrats ont sans aucun doute mal exprimé leur pensée. Désireux d'arracher à l'éditeur cessionnaire le bénéfice des droits d'adaptation du roman à l'écran ils ont déclaré que l'œuvre cinématographique « doit être considérée comme rentrant dans l'exploitation théâtrale et ne peut être assimilée à une édition. » Il était aussi simple de décider que ce mode nouveau d'expression de la pensée était réservé à l'auteur ou à ses ayants droit qui n'avaient pu consentir l'aliénation d'une chose n'existant pas à l'époque du contrat.

Marchait en conclut : « les films cinématographiques, tirés d'un ouvrage peuvent être librement édités par l'auteur de cet ouvrage » (2). Devillez aboutit au même résultat. Au Congrès de Madrid de la Confédération internationale des Sociétés d'auteurs (1929), MM. Barduzzi et Ganne, tout en gardant pour l'auteur le droit envisagé, le qualifient : droit d'édition.

Plus libérale, la Société des Auteurs, tout au moins en ce qui concerne la musique, accorde à l'éditeur une partie des profits. L'alinéa 5 de son traité avec Salabert stipule : « L'éditeur ne pourra traiter pour les droits cinématographiques qu'en complet accord avec les auteurs et la part qui lui

1. Calmann-Lévy c. héritiers Dumas père. T. C, Seine, 18 décembre 1911, Cour de Paris, 17 mai 1912.

2. Marchais, p. 66.

sera attribuée sera égale à 25 % de la totalité des sommes encaissées par les auteurs dans les pays statutaires » (1).

En réalité, le film est une édition, *d'un genre spécial*, donc réservée à l'auteur.

Le film est-il une représentation ? oui, selon Meignen, qui s'appuie sur plusieurs arrêts (2), oui, d'après nous.

Le film est-il à la fois une édition et une représentation ? Marchais donne la définition suivante : « Le film est une édition de l'œuvre. Les projections cinématographiques en constituent une représentation. » La Cour de Paris en a jugé ainsi (3).

Pas de doute, le film est à la fois édition et représentation. (Il arrivera même que le premier droit existe sans le deuxième, par exemple pour les films de salon.)

Les conséquences de ces principes s'imposent aussitôt : *obligation pour le producteur d'éditer et de publier, dans un certain délai*. L'Arrêt de la Cour de Paris du 13 octobre 1927. Aff. Dame Wormser c. Lion

1. D'après *Comœdia*.

2. Calmann-Lévy c. héritiers Dumas, déjà citée. Aff. *Cagliostro* et l'*Assommoir*. T. C. Seine, 29 juillet 1912. *Michel Strogoff*. T. C. Seine, 1912. Cour de Paris, 20 décembre 1913. *Tire-au-Flanc*. T. C. Seine, 25 juillet 1913. *La gueuse*. T. C. Seine, 24 janvier 1917.

3. Cour de Paris, 10 novembre 1909. Aff. *Faust*. D'après Meignen, p. 5.

est très explicite à cet égard (en matière d'édition musicale) :

« Attendu qu'on ne saurait admettre que l'éditeur renonce à l'exercice de ce droit (droit d'édition) et s'oppose à ce que l'auteur puisse en disposer d'autre part » (1).

Autres exemples : affaires Rachel de Ruy (2) et *Le masque de Fer* (3). En Italie, le jugement du Tribunal de Turin du 20 mars 1926 a étendu ce principe au cinéma (4). En France, il en serait de même. Tous les auteurs sont d'accord là-dessus (Meignen, Devillez (5), etc...).

Existence d'un droit de traduction au profit de l'auteur. « L'autorisation de publier n'entraîne pas celle de traduire » (6). Sans doute il est normal que l'éditeur se l'assure, car le septième art est avant tout international et le marché français ne suffit pas à amortir les frais de production. Mais nous demandons que ce soit clairement mentionné dans les contrats.

Le droit d'adaptation a été défini par le regretté M. André Rivoire au Congrès de Madrid (20-25 mai

1. *Annales P. I. L. A.*, janvier 1928, p. 8.

2. Trib. Commerce Seine, 18 avril 1905. D'après Meignen, p. 42.

3. Meignen, p. 42.

4. Aff. Sciamengo et Pastrone c. Caggiano. *Droit d'auteur*, 15 mai 1927, p. 61.

5. Devillez, p. 74.

6. *Protection internationale du Droit d'auteur*, p. 20.

1929) (1) : « J'ai insisté, dit-il, et j'ai été assez heureux pour l'obtenir de nos éditeurs, pour que le film original soit considéré comme une œuvre originale, mais de laquelle l'auteur garde toujours le droit de tirer une pièce ou un roman. »

La projection fait naître *le droit de représentation*, et dans les cas où le film emprunte des fragments à une œuvre ancienne, *le droit d'exécution*.

« La cession du droit d'édition phono-cinématographique (enregistrement), en ce qui concerne *les œuvres employées dans les films sonores et parlants*, n'implique pas la cession du droit d'exécution publique » (Vœu du V^e Congrès de la Confédération Internationale des Sociétés d'auteurs et compositeurs, Budapest, 28 mai-4 juin 1930) (2). L'association littéraire et artistique, également réunie à Budapest du 4 au 10 juin 1930, a adopté la même résolution en y ajoutant les mots « et de représentation ».

Notons en passant que le droit d'exécution est le seul qui soit payé actuellement par les exploitants, à qui leurs traités avec la S. A. C. E. M. en font une obligation.

N'oublions pas non plus le droit de diffusion, « surgi, comme l'écrit M. de Weindel, des splendeurs d'une science qui, à aucun moment, n'a été

1. *Compte rendu édité par le Secrétariat de la Confédération internationale des Sociétés d'auteurs*, p. 60.

2. *La coopération intellectuelle*, n° du 15 juillet 1930.

aussi magnifiquement réalisatrice ». Il est fils de la T. S. F. et de la télévision, et nous l'avons décrit en étudiant le droit de l'exécutant.

En résumé :

Edition, exécution, représentation, diffusion, sont les quatre branches, divisées elles-mêmes en rameaux, de l'arbre que nous avons vu croître.

L'exercice de deux d'entre ces droits est assuré dès à présent bien que d'une façon imparfaite. Celui de diffusion est dans les limbes et celui de représentation est méconnu par suite de l'opposition des directeurs des salles.

Le traité-type signé entre la Chambre Syndicale de la cinématographie et les organismes représentants les créateurs (Société des Gens de Lettres et Société des Auteurs) (1) marque un énorme progrès. Il est une halte au milieu de la côte, mais le sommet de la montagne n'est pas encore atteint. Soulignons au reste qu'il n'est valable que pour trois ans. Ses mérites sont : 1^o d'avoir substitué à la rémunération forfaitaire le pourcentage chez le producteur (qui lui-même est mis dans l'obligation d'agir de même vis-à-vis du loueur et de l'exploitant); 2^o arrêté la charte des droits moraux du cinéaste; 3^o assigné une limite fixe dans le temps à la propriété du producteur; 4^o prévu un délai de 3 ans pour la projec-

1. Texte *in-extenso infra*, p. 137.

tion à peine de déchéance des droits du producteur ; 5^o réservé les droits des auteurs en cas d'exploitation dans les pays étrangers ; 6^o établi la solidarité du producteur et des cessionnaires ; 7^o donné aux sommes dues par le producteur à titre de droits d'auteur « le caractère d'un dépôt incessible et insaisissable ».

Ses faiblesses sont d'avoir : 1^o Assimilé le producteur à un co-auteur, ce qui lui permet d'émarger au bulletin de répartition (Le minimum de 8 % sur les recettes de la maison de production devient illusoire car il sera toujours loisible à une puissante Société de dire aux créateurs : « sur 8 % j'en garde 7 pour mon compte personnel ») ;

2^o Décidé que le musicien ne signe au bulletin que si la partition est entièrement originale. Dans le cas où le compositeur emprunte certains airs du répertoire de la S. A. C. E. M. (dont il est l'auteur) il touche des droits *d'exécution* dans les salles par l'intermédiaire de cet organisme (ce qui est parfait) mais abandonne alors ses droits d'édition et de représentation ;

3^o Laissé de côté le problème de la perception chez l'exploitant (il n'a pas été possible jusqu'alors de l'obtenir). A l'inverse du musicien, les autres auteurs touchent des droits d'édition, mais sont frustrés de leur droit de représentation.

Ceci nous amène en pleine tempête. L'association

des auteurs de Films (qui est une section de la grande Société) a inséré dans ses statuts un article 2 dont le deuxième alinéa est un avertissement :

« Les auteurs de films, dans tous leurs contrats, devront faire insérer un article d'après lequel, *lorsque la perception dans les salles sera établie*, les droits d'auteur leur reviendront suivant la répartition figurant au bulletin de déclaration. »

M. Gaston Gérard, député et maire de Dijon, a déposé sur le bureau de la Chambre un projet de loi dégrevant d'une partie des taxes fiscales les exploitants qui accepteront la perception d'un pourcentage sur leurs recettes (1).

Le syndicat des Directeurs de cinéma a promulgué un ukase, comme l'écrit M. de Weindel dans *Comœdia* par lequel « il avertit formellement tout producteur de films qui s'engagerait avec les auteurs par un tel contrat, que les directeurs, *refusant la perception à leur caisse*, seraient dans l'obligation de ne pas passer ce film sur leurs écrans ».

Les adversaires de la perception dans les cinémas ont plaidé leur cause à l'aide d'arguments nombreux, auxquels nous allons répondre :

1^o Les loueurs ou exploitants prendraient les bandes étrangères, exemptes du pourcentage, de préférence aux françaises.

1. Inter-auteurs, mars 1930, p. 13.

Nous pensons que l'application par la Société des Auteurs de la clause forfaitaire éliminerait cet inconvénient ;

2° Les actualités et documentaires toucheraient autant que les films les meilleurs. Les exploitants les dédaigneraient au profit des bandes les plus coûteuses. Il est facile de stipuler un tantième plus faible pour les œuvres non dramatiques. En outre, les directeurs ont besoin d'un programme varié ;

3° Comment proportionner le droit d'auteur aux œuvres d'un même programme ? Suivant la qualité ou la longueur du film ? Suivant la longueur du film, comme le fait la S. A. C. E. M. pour les œuvres musicales, qui ont droit à une, deux, trois ou plusieurs « parts » selon leur durée ;

4° Comment faire la répartition entre les co-auteurs ? Elle devra être prévue chaque fois par contrat ;

5° Les exploitants ne veulent pas être surchargés.

Mais ils n'ont qu'à augmenter légèrement le prix des places. Nous sommes tranquilles. Au dernier tournant c'est le public qui paiera, et ce sera justice puisque c'est lui qui consomme ;

6° La réussite est due souvent à l'habileté des directeurs, à l'emplacement ou à l'élégance des salles.

N'en est-il pas de même en matière dramatique

et l'Athénée, ne fait-il pas plus de recettes que le théâtre des Ternes ?

7° Qui percevra ? La Société des Auteurs, qui dans trois ans, nous en sommes sûrs, saura imposer sa juste volonté ;

8° Les auteurs sont payés par le producteur. Ils toucheraient donc deux fois ? Hé ! oui ! Une fois pour l'édition, une 2^e fois pour la projection qui constitue une représentation.

CHAPITRE VIII

CONCLUSION

Est-il nécessaire d'établir un statut ?

Jadis les auteurs étaient dépouillés par les « entrepreneurs de spectacles ». Ils le sont aujourd'hui par les commerçants du cinéma. Un metteur en scène très connu m'a dit : « les directeurs ne s'inclineront que devant une loi ». Cependant, dans leur immense majorité, les intéressés sont hostiles à l'intervention des pouvoirs publics. Ils se méfient de l'incompréhension des députés et craignent de les voir s'enliser dans ces sables mouvants :

« Dans un Parlement on court toujours un peu le risque de n'être pas traité comme on mérite de l'être », a déclaré M. Joubert au Congrès de Madrid (1).

Et encore : « Il y a le plus grand danger à faire rédiger une loi... Il faut vous en garder comme du feu... Le droit existe ; il est inclus dans toutes les lois ; n'en demandez pas une autre. Interprétez vos

1. Congrès de Madrid, 20-25 mai 1929 ; *Compte rendu* édité par le Secrétariat de la Confédération internationale des Sociétés d'Auteurs, p. 87.

lois, mais n'en faites pas de nouvelles » (1).
Ne soyons pas plus royalistes que le roi !

NOTE.

Nous adressons nos vifs remerciements aux éminentes personnalités qui ont bien voulu nous éclairer de leurs avis : MM. Gaston Rageot, Président de la Société des Gens de Lettres, Burguet, président de l'Association des Auteurs de Films, Gaston Ravel et Tony Lekain, grâce à qui nous avons pu voir tourner l'admirable film *L'Étrangère* dont ils sont les metteurs en scène, et tous autres.

1. Même compte rendu, p. 75.

Vu : le Président de la thèse,
A. WAHL.

Vu, le Doyen,
H. BERTHÉLEMY.

Vu et permis d'imprimer
le Recteur de l'Académie de Paris,
Pour le Recteur,
L'Inspecteur de l'Académie.
J. PERRIN.

ANNEXES

ART. 1^{er}.

Répertoire de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques.

La Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques a seule qualité pour percevoir en France et à l'étranger les droits d'auteur pour la représentation théâtrale ou cinématographique (avec ou non synchronisme sonore, vocal ou musical), la diffusion phonétique par quelque moyen que ce soit ou la radiodiffusion de toutes œuvres ressortissant à l'art dramatique : opéras, opéras comiques, opéras-bouffes, opérettes, ballets, revues, pantomimes, féeries, tragédies, drames, comédies, vaudevilles, films muets ou sonores, films parlants ou chantants, etc... et, en général, de toute œuvre avec ou sans musique, comportant une action avec exposition, développement et dénouement, destinée à être représentée ou projetée dans un lieu de spectacle public ou phonétisé, ou radiodiffusée ou produite par télévision ou tout autre procédé à découvrir, quel que soit le lieu où cette œuvre est divulguée.

ART. 2.

Répertoire de la Société des Auteurs Compositeurs, et Editeurs de Musique.

La Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique a seule le droit de percevoir en France et à l'étran-

ger les droits d'auteur pour l'exécution publique et la diffusion phonétique, par quelque moyen que ce soit, ou la radio-diffusion des : ouvertures, chœurs, symphonies, oratorios, morceaux d'ensemble, poésies, romances, chansons, chansonnettes, etc... et de tous fragments et sélections d'œuvres du répertoire de la société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques et, en général, de toute œuvre destinée à la déclaration ou à l'exécution et ne comportant aucune action dramatique, que ces œuvres soient exécutées dans un lieu de spectacle public ou qu'elles soient cinématographiées ou phonétisées ou radiodiffusées, ou produites par télévision, ou par tout autre procédé à découvrir, quel que soit le lieu où ces œuvres seront exécutées.

ART. 6.

Petits films muets, sonores, parlants ou chantants.

Les petits films muets, sonores, parlants ou chantants, dont la durée n'excéderait pas quinze minutes, pourront également être déclarés par les Auteurs et Compositeurs à l'une ou l'autre Société.

ART. 13.

Musique de films muets, sonores, parlants et chantants.

En ce qui concerne le cinématographe et les films muets' sonores, parlants ou chantants, la perception de la société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique s'effectuera, comme par le passé, pour les œuvres de son domaine, notamment pour les partitions accompagnant les films lorsque ces partitions comprendront des airs détachés ou déclarés déjà au répertoire de la société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique.

Mais si la partition accompagnant le film est entièrement

originale et a été composée spécialement pour ce film ; l'auteur de cette partition figurera au bulletin de déclaration que les auteurs des films sont tenus de déposer à la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques et le compositeur touchera ses droits à ladite Société, suivant la répartition indiquée.

Traité-type entre la Chambre syndicale française de la cinématographie et la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques (1).

Entre M. Charles Méré, dûment mandaté, agissant au nom et comme Président de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, Société Civile, dont le siège est à Paris, rue Ballu, n^{os} 9, 11 et 11 bis,

d'une part ;

Et M. Charles Delac dûment mandaté, agissant au nom et comme Président de la Chambre Syndicale Française de la Cinématographie, dont le siège est à Paris, rue des Mathurins, n^{os} 13 bis,

d'autre part ;

Les parties soussignées ont arrêté de la manière suivante les termes du traité-type qui doit intervenir à dater de la signature des présentes entre la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques et les Membres de la Chambre Syndicale Française de la Cinématographie qui utiliseraient le répertoire des Membres de la dite Société.

Traité-type établi d'accord entre la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques et la Chambre Syndicale Française de la Cinématographie.

1. Le même traité a été signé avec la Société des Gens de lettres.

ART. 1^{er}.

La Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques donne à M..... producteur de films cinématographiques, demeurant à l'autorisation de produire et d'éditer des films parlants, sonores et muets (relief, couleur) des Membres de la Société, films de toute-nature, de tous formats et de tous procédés, projetés directement sur un écran, dans un théâtre ou un établissement cinématographique, sous la réserve du traité particulier qui devra obligatoirement et pour chaque œuvre intervenir entre M..... et ces derniers.

Il est entendu que la réalisation parlante et sonore d'une œuvre pourra se faire aussi bien sur films que sur films et disques et même à l'aide de tous procédés techniques non encore connus ou répandus à ce jour mais ayant pour objet de permettre de reproduire en public ou en fermé des paroles et des sons en synchronisme avec une projection d'images cinématographiques.

En ce qui concerne l'extension des droits acquis à une exploitation du film par télévision ou tout autre procédé comme il est dit ci-dessus, les conditions en seront établies par la Commission bipartite prévue à l'article 14.

ART. 2.

Il est entendu que dans un dessein de simplification le mot : « auteur » est employé dans les présentes dispositions, pour désigner autant que le ou les Auteurs de l'œuvre initiale, le compositeur de la partition, si elle est originale, et le réalisateurs du film ;

ART. 3.

Le Producteur garde la liberté de produire les œuvres de tous auteurs qui ne feraient pas partie de la Société mais tous les films produits qui auraient pour Auteur un ou des membres de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques devront être déclarées à la Société des Auteurs par le bulletin de déclaration qui sera en usage à la Société. La proportion des droits attribués à chacun d'eux sera fixée dans le bulletin de déclaration.

L'œuvre Cinématographique qui ressortit tout à la fois au domaine artistique, et au domaine industriel ne pouvant être assimilée absolument aux autres œuvres dramatiques, et les producteurs cinématographiques ayant toujours signé de leur nom ou de celui de leur firme (production X) les films dont ils ont le privilège, le Directeur qui participe à la création et à l'élaboration d'un film et en dirige la réalisation en coordonnant les divers éléments de la collaboration (auteurs de l'œuvre initiale, adaptateurs, réalisateurs, créateurs spécialisés, techniciens) pourra toujours signer comme auteur, avec les autres auteurs du film pour une part de droits afférents à l'œuvre mais il ne sera pas admis de plano comme Membre de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques.

Dans le cas où il ne ferait pas partie de la société, il sera établi un bulletin spécial de répartition entre le ou les Auteurs au fur et à mesure de l'entrée de ceux-ci dans la collaboration. Ce bulletin sera remis à l'agent Général de l'Auteur de l'œuvre initiale. La part de droits revenant au Producteur d'après ce bulletin de répartition lui sera versée directement après la retenue statutaire, par les soins de cet Agent Général.

Ce régime particulier ne sera admis qu'en ce qui concerne le Producteur. Tous les autres Auteurs du film signant au bulletin de déclaration devront être Membres de la Société.

Pour les Auteurs ne faisant pas partie de la Société le pro-

ducteur fera son affaire personnelle de leur rémunération ou de leurs droits mais ces derniers ne pourront en aucun cas jouir des avantages moraux ou matériels réservés aux Membres de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques.

Le Producteur qui voudrait faire partie de la Société, devra faire la demande à la Commission conformément aux statuts de la Société et après son admission se trouvera nécessairement soumis à toutes les obligations dérivant desdits statuts.

ART. 4.

Le Producteur gardera la propriété exclusive des droits cinématographiques de l'œuvre pendant sept années, à dater de la signature du contrat avec la faculté pour lui d'étendre ce contrat à dix ans, si, avant l'expiration de la cinquième année, il prend l'engagement d'en faire une deuxième version.

Pendant cette période de sept ou de dix années, le producteur aura le droit, à tous moments, de refaire une nouvelle version avec de nouveaux collaborateurs en respectant tous les droits des auteurs du premier film.

Il est entendu, d'autre part, que l'auteur initial conservera pendant ces sept ou dix années, la propriété exclusive de son œuvre pour toutes autres formes d'utilisation que le film et qu'à l'expiration de ces délais, il en reprendra la libre et entière disposition.

Le producteur devra faire projeter le film dont il se sera réservé la propriété exclusive dans un délai de trois années, faute de quoi, ce délai expiré, le producteur perdra le privilège qu'il avait acquis sur cette œuvre, et les sommes déjà versées resteront en tout état de cause, acquises aux signataires du bulletin.

Dans les cas où ces sommes seraient inférieures à 10.000 fr.

s'il s'agit d'un petit film et 30.000 fr. s'il s'agit d'un grand film, la différence devra être versée aux signataires au bulletin par M..... producteur, à titre d'indemnité.

Si le retard apporté à la projection du film était dû à un cas de force majeure, le différend serait soumis à l'arbitrage. Les arbitres seraient nommés à l'amiable : un par les Auteurs, un par le Producteur et les deux arbitres ainsi nommés en désigneraient un troisième si besoin était.

Si ces arbitres n'étaient pas nommés dans un délai de quinze jours, ils pourraient être désignés à la demande de la partie diligente par le Président du Tribunal Civil de la Seine.

ART. 5.

Avant que le premier versement de droits d'auteur ait été effectué le Producteur devra faire approuver à l'auteur ou aux auteurs de l'œuvre initiale le titre et le scénario du film dans ses grandes lignes.

Avant la réalisation le texte parlé, s'il n'a pas été composé par l'auteur de l'œuvre initiale, devra être soumis à l'approbation de ce dernier. Faute d'accord dans la quinzaine, le différend devra être réglé par l'arbitrage sous huitaine.

Les Auteurs et le Producteur fixeront dans leurs contrats particuliers les modalités de leurs accords au sujet de l'éventualité de modifications de détails à apporter au texte, modifications qui seraient commandées par des nécessités d'ordre strictement technique en cours de réalisation.

Le film devra, lors de son exploitation, porter obligatoirement le nom des Auteurs, ceux-ci devant, dans leurs contrats particuliers, établir, d'accord avec M..... producteur le texte les désignant respectivement, l'ordre et la vedette de chacun, et la Maison..... s'engageant à rappeler aux distributeurs et directeurs de salles, l'obligation qu'il ont de respecter ce texte.

Mais il est entendu que M..... producteur, ne saurait

être en rien rendu responsable des omissions volontaires ou non qui pourraient être commises par les distributeurs ou directeurs de salles. Toutefois, en cas d'infraction M..... producteur, sera tenu sur une simple mise en demeure de l'Auteur lésé de donner à celui-ci, à ses risques et périls et à ses frais, le moyen légal de faire valoir ses droits.

Toutes ces conditions étant remplies, les Auteurs ne pourront s'opposer à la sortie du film tel qu'il a été réalisé avec leur approbation tel qu'il est dit au paragraphe 1, 2 et 3 du présent, article ni entraver, de quelque manière que ce soit, le cours de son exploitation, le Producteur en conservant l'entière direction.

ART. 6.

Pour la cession des droits cinématographiques et l'exploitation du film dans les pays statutaires (France, Belgique, Suisse Française, Principauté de Monaco, Grand-Duché de Luxembourg) un traité particulier devra obligatoirement et pour chaque œuvre être établi entre M..... producteur et le ou les Auteurs par les soins d'un des Agents de la Société.

Pour la cession des droits cinématographiques et l'exploitation du film dans les pays non statutaires, c'est-à-dire tous les pays du monde, à l'exception de ceux énumérés ci-dessus l'auteur sera libre de traiter à son gré avec M..... producteur.

Un contrat spécial, distinct du précédent, sera établi à cet effet. Ces deux contrats devront être signés le même jour.

ART. 7.

Pour l'exploitation du film dans les pays statutaires (France, Belgique, Suisse Française, Grand-Duché de Luxembourg, Principauté de Monaco), les Auteurs, Membres

de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, ne peuvent traiter que sur la base d'un pourcentage de droits d'auteur.

Le droit sera calculé sur les forfaits bruts ou sur les pourcentages bruts effectivement encaissés par le producteur.

Chacun des Auteurs du film fixera librement lui-même d'accord avec M..... producteur, le taux de ses droits personnels sur l'exploitation du film, étant entendu toute fois que le taux de l'ensemble des droits de tous les Auteurs figurant au bulletin de répartition de la Société, ne pourra jamais être inférieur, pour un film de 2.500 mètres et plus, à 8% des recettes (forfait ou pourcentage) encaissées par le producteur.

Pour les films inférieurs à un métrage de 2.500 mètres le pourcentage des droits d'auteur pourra être proportionné au métrage du film étant entendu pourtant qu'aucune réduction du métrage prévu effectué en cours d'exécution ou après présentation, ne pourra entraîner un abaissement du taux des droits d'auteurs fixés au contrat.

M..... producteur, versera à la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, pour être répartis aux signataires au bulletin, des à-valoir sur leurs droits. Chacun des signataires au bulletin garde la liberté de fixer lui-même, d'accord avec la Maison....., le montant de l'à-valoir devant lui être personnellement attribué.

En cas de cession totale du droit d'exploitation du film, le cessionnaire, qu'il s'agisse d'un distributeur ou de tout autre, sera tenu d'exécuter le contrat dans toutes ses clauses, notamment le versement des droits d'auteur prévus, le producteur restant personnellement et solidairement responsable de son exécution.

M..... producteur ou ses cessionnaires, versera tous les mois à la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques le bordereau justificatif des recettes encaissées avec le montant des droits d'auteur dûs, suivant la pro-

portion qui aura été fixée dans le bulletin de déclaration (et suivant le cas prévu au § 2 de l'article 3 dans le bulletin de répartition).

Il est interdit à tous les Membres de la Société de conclure avec M..... producteur, toute convention particulière impliquant des conditions pécunières, des sanctions ou des garanties inférieures à celles du présent contrat.

ART. 8.

Lorsque le film sera accompagné d'une partition synchronisée purement originale, le Compositeur devra figurer au bulletin de déclaration dans la répartition des droits pour la part lui revenant.

Seront considérées comme originales les partitions d'œuvres lyriques déjà représentées et qui auront été remaniées adaptées ou mises au point par leur auteur lui-même, en vue de leur utilisation dans les films parlants ou sonores.

Le Compositeur sera alors assimilé en tous points au Compositeur d'une partition originale.

Mais si la partition comprend des fragments de plusieurs œuvres du répertoire de la S. A. C. E. M. ces œuvres fussent-elles du même Auteur, le compositeur ne doit pas figurer au bulletin, ses droits étant régulièrement perçus par la S. A. C. E. M. sur les recettes des Etablissements.

ART. 9.

M..... producteur tiendra à la disposition des Agents de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, les bordereaux justificatifs et pièces comptables indispensables à la vérification de la déclaration des recettes qui leur aura été fournie.

ART. 10.

Pour les présentations de films auxquelles la presse est convoquée, les Auteurs du film, signataires au bulletin de déclaration, ont droit à un minimum de 20 fauteuils. Une loge devra être réservée à la Commission de la Société des A. et C. D. et au Comité de l'Association des Auteurs de films.

ART. 11.

Il est bien spécifié que, dans le cas où M..... producteur, se substituerait un tiers ou une personne morale quelconque, par cession en tout ou partie des droits concédés par les présentes, il devra faire accepter cette substitution par la Commission et imposer à ce tiers ou à cette personne morale, toutes les clauses et conditions du présent contrat dont il restera solidairement responsable vis-à-vis de la Société des Auteurs et de chacun des Auteurs.

ART. 12.

Les sommes détenues par M..... producteur, et revenant aux Auteurs à titre de droits d'auteurs, auront jusqu'à leur versement à la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques le caractère d'un dépôt incessible et insaisissable.

ART. 13.

Toute contravention à l'une des clauses du présent traité général où l'un des engagements pris par M..... producteur dans les traités particuliers intervenus entre lui et les Membres de la Société, pourra entraîner la résiliation du présent contrat et le retrait de tous les privilèges qu'il

lui aura conférés, aux torts et pertes de la partie défaillante.

Cette résiliation ne pourra être prononcée qu'après la comparution de la partie défaillante devant une Commission bipartite composée de trois délégués de la Société A. et C. D. et de trois délégués de la Chambre Syndicale Française de la Cinématographie.

Il appartiendra à cette Commission bipartite d'apprécier notamment le cas de force majeure.

ART. 14.

Une Commission bipartite constituée comme il est dit plus haut sera réunie toutes les fois qu'il sera nécessaire pour fixer l'ajustement équitable, des Anciens accords intervenus entre les Membres de la Société et les Maisons de Production Membres de la Chambre Syndicale Française de la Cinématographie, notamment en ce qui concerne l'extension pour le film parlant des droits cinématographiques acquis par ces maisons. Cette Commission aura la charge d'apaiser tous les conflits et de s'employer à trancher à l'amiable tout litige, dans l'intérêt commun des producteurs et des Auteurs.

ART. 15.

Le présent traité type est établi par la société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques et la Chambre Syndicale Française de la Cinématographie pour une période de trois années.

Il entrera immédiatement en vigueur, dans toutes ses clauses et conditions, sauf en ce qui concerne l'article 6 pour lequel il est prévu des dérogations pendant la période dite provisoire dont il est fait mention ci-dessous.

La Chambre Syndicale Française de la Cinématographie

s'engage à imposer à chacun de ses Membres qui voudrait produire des œuvres des Membres de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques la signature du présent traité général type dans son intégralité comme la société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques s'engage à accorder ledit traité dans son intégralité à tous les producteurs qui justifieraient de leur qualité de Membre de la CH. S. F. C.

Période provisoire.

Etant donné l'instabilité actuelle des divers techniques du film et de son marché il est entendu d'un commun accord entre la S. A. C. D. et la CH. S. F. C. que pendant une période allant jusqu'au 31 décembre 1930, et à titre exceptionnel, les Auteurs auront le droit de traiter avec les Maisons de production signataires du présent traité pour le rachat de leurs droits d'auteur en France et dans les pays statutaires, pour une durée égale à celle des conditions générales du présent traité moyennant une somme forfaitaire à fixer d'un commun accord, entre les signataires au bulletin et le producteur.

Les signataires au bulletin n'auront le droit de conclure avec des Maisons de production, sur la base du rachat des droits d'auteur en France et dans les pays statutaires ainsi qu'il est dit plus haut, que lorsque la Maison de production prendra l'engagement dans le contrat particulier, de commencer l'exploitation du film dans les deux années qui suivront la signature du contrat.

Pour les œuvres acquises sur la base du rachat pendant cette période provisoire et qui, non réalisées immédiatement le seraient dans le délai de deux ans prévu ci-dessus, il est entendu que les adaptateurs et réalisateurs de ces œuvres auront la faculté de traiter également sur la base du rachat.

Mais pour les œuvres ainsi acquises sur la base du rachat,

le Producteur ne pourra pas bénéficier de la faculté qui lui est donnée à l'article 4 du présent traité, en ce qui concerne son droit de tirer plusieurs versions d'une même œuvre. Si, au cours de son privilège, il voulait tirer une ou de nouvelles versions du film, il devrait se mettre d'accord avec l'auteur de l'œuvre initiale sur les bases des conditions générales de l'article 7.

Les sommes forfaitaires représentant le rachat des droits d'auteur devront être versées à la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques qui les répartira entre les signataires aux bulletins.

A partir du 1^{er} janvier 1931, la Maison ne pourra traiter avec les auteurs, Membres de la Société, en ce qui concerne les droits d'auteur dans les pays statutaires, que dans les conditions prévues à l'article 7 du présent traité général.

Les frais de timbre et d'enregistrement des présentes conventions seront supportés par moitié par chacune des parties soussignées.

Fait triple, à Paris, le cinq mai 1930.

Pour la Chambre Syndicale
Française de la Cinématographie,

Le Président :

Signé : CH. DELAC.

Les Vice-Présidents ;

Lu et approuvé :

Signé : F. COSTIL,

CH. JOURJON.

Le Secrétaire Général :

Lu et approuvé :

Signé : CH. CALLO.

Pour la Société des Auteurs
et Compositeurs Dramatiques :

Le Président :

Lu et approuvé :

Signé : CHARLES MÉRÉ.

Les Commissaires délégués ;

Le Vice-Président :

Lu et approuvé :

Signé :

HENRY KISTEMAECKERS.

Les Délégués :

Lu et approuvé :

Signé : HENRI FALK,

CHARLES BURGUET,

MICHEL CARRÉ.

BIBLIOGRAPHIE

- Bull.* — La cinématographie.
- Bulletins* de l'Association littéraire et artistique internationale de l'Union des Artistes, etc...
- Caen.* — Le phonographe dans ses rapports avec le droit d'auteur.
- Chartier.* — Les droits du musicien sur son œuvre.
- Chosson.* — Le droit de l'auteur dramatique.
- Colin et Capitant.* — Cours élémentaire de droit civil français. Compte-rendus de Congrès (Madrid, Budapest, etc...).
- Devillez.* — L'œuvre cinématographique et la propriété artistique.
- Diamant-Berger.* — Le cinéma.
- Galland.* — L'édition.
- Grente.* — La protection légale des œuvres dramatiques.
- Institut International de Coopération Intellectuelle.* — La protection Internationale du droit d'auteur.
- Joubert.* — Conférence faite au Radio-Paris.
- Journaux.* — Inter-Auteurs, Le Droit d'Auteur, Gazette du Palais, Gazette des Tribunaux, Recueils Dalloz et Sirey, Le Droit, La Coopération Intellectuelle, Filma, La Cinématographie Française, Cinémagazine, Comœdia, Ciné-Journal, Le courrier cinématographique, L'Informateur cinécorporatif, La Loi, Cinéopse, La Critique cinématographique, Le Matin, etc...
- Le Bec.* — Le droit d'auteur et la Phonographie.
- Lepaulle.* — Les droits de l'auteur sur son œuvre.
- Longuet.* — De la protection des œuvres photographiques.
- Lutembacher.* — Enregistrement optique des sons combiné à la cinématographie.

Marchais. — Du cinématographe dans ses rapports avec le droit d'auteur.

Maugras et Guégan. — Le cinéma devant le droit.

Meignen et Dumoret. — Code du Cinéma.

Montagnon. — Des droits d'auteur.

Potu. — La protection des œuvres photographiques.

Pouillet. — Traité de la propriété littéraire et artistique.

Rimbaud. — Rapport présenté au Syndicat des photographes dauphinois sur la propriété artistique en photographie.

Renouard. — Traité des droits d'auteur.

Santini. — La photographie devant les tribunaux.

Sbriglia. — L'exploitation des œuvres musicales par les instruments de musique mécanique.

S. de Gorguette d'Argœuves. — Du droit moral de l'auteur sur son œuvre artistique et littéraire.

Signorino. — Les cinématographes et les droits d'auteur (plaidoirie).

Silvy. — Des droits des auteurs et des artistes sur leurs œuvres.

Sfetea. — De la nature personnelle du droit d'auteur.

Société des auteurs photographes de Normandie. Le droit d'auteur et la photographie.

Statuts et Bulletins de toutes les Sociétés de perception et de la Chambre Syndicale Française de la Cinématographie.

Vaunois. — Petit code de photographe.

Vidal. — Absence d'un texte légal réglant les droits d'auteur afférents aux œuvres des arts mécaniques de reproduction.

Vilbois. — Du domaine public payant.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
CHAPITRE PREMIER. — Généralités sur les droits d'auteur.	5
§ 1. Définition et énoncé.....	5
§ 2. Aperçu historique.....	12
§ 3. Lois, décrets, conventions internationales.....	14
§ 4. Sociétés de perception, confédérations, associations.....	19
CHAPITRE II. — Généralités sur le cinématographe et le film sonore et parlant.....	24
§ 1. Définition.....	24
§ 2. Aperçu historique.....	25
§ 3. Organisation commerciale.....	28
CHAPITRE III. — Les droits d'auteur et les ancêtres du Film sonore.....	31
§ 1. Photographie.....	31
§ 2. Phonographe.....	38
CHAPITRE IV. — Contrefaçon et Représentation illicite.....	44
§ 1. Généralités.....	44
§ 2. Protection accordée aux œuvres littéraires, dramatiques, musicales et artistiques contre la reproduction cinématographique.....	50
§ 3. Protection accordée au cinéma contre la reproduction par le film et par les autres arts ou procédés industriels.....	65
CHAPITRE V. — Détermination des auteurs d'un film sonore et parlant.....	75
§ 1. Généralités.....	75
§ 2. Producteur.....	76
§ 3. Auteur initial.....	80

§ 4. Scénariste.....	81
§ 5. Compositeur.....	83
§ 6. Metteur en scène.....	84
§ 7. Ingénieur du son, photographe, décorateur.....	89
§ 8. Interprètes.....	90
§ 9. Conclusion.....	99
CHAPITRE VI. — La collaboration.....	100
§ 1. Généralités.....	100
§ 2. Pluralité d'auteurs initiaux.....	101
§ 3. Obligation de faire.....	102
§ 4. Indivisibilité.....	102
§ 5. Conflits.....	104
§ 6. Durée des droits sur l'œuvre créée en collaboration.....	105
CHAPITRE VII. — Les droits des auteurs de films.....	108
§ 1. Généralités.....	108
§ 2. Droits moraux négatifs et positifs.....	109
§ 3. Droits pécuniaires.....	120
CHAPITRE VIII. — Conclusion.....	133
Est-il nécessaire d'établir un statut ?.....	133
NOTE.....	134
Extrait de l'accord entre la « Dramatique » et la « Ly- rique ».....	135
Traité-type.....	137
BIBLIOGRAPHIE.....	149

